تنقید کی جمالیات
مارکسیت،
نو مارکسیت،
ترقی پسندی
جلد 4
پروفیسر عتیق اللہ

تنقید کی جمالیات

مارکسیت، نومارکسیت، ترقی پسندی

(جلد: 4)

پروفیسر عتیق اللہ

بک ٹاک

میاں چیمبرز، 3 ٹمپل روڈ، لاہور

تنقید کی جمالیات

پروفیسر عتیق اللہ

ناشر ______ بک ٹاک، لاہور
اشاعت ______ 2018ء
طابع ______ بھٹو پرنٹنگ پریس، لاہور
قیمت ______ -/995روپے

بک ٹاک ____ میاں چیمبرز، 3۔ ٹمپل روڈ لاہور
فون ______ 042-36374044-36370656-36303321
Email:book_talk@hotmail.com
www.booktalk.pk
www.facebook.com/booktalk.pk

Scanned with CamScanner

فریدہ عتیق!

یہ کتاب تمہارے نام

کہ میرے وجود کے ایک ایک ذرّے پر

جس ایک نام کی مہر ثبت ہے

وہ تم ہی ہو

تم ہی ہو

اور صرف تم ہی ہو

مشتملات

مارکسی تنقید

ادبی سماجیات

پیش روی

مارکسیت نے ہمارے زمانوں میں ایک انتہائی مسائلی فلسفے کی نوعیت اختیار کرلی ہے۔
اس میں بھی شبہ نہیں کہ تصورات کی تاریخ میں وہ ہنوز سب سے دھماکہ خیز اور اثر گیر دانشورانہ تحریک کا حکم رکھتی ہے۔ مارکسیت نے زندگی اور علم کے تقریباً ہر شعبے پر گہرے اثرات قائم کیے۔ بالخصوص تاریخ، سیاسیات، تہذیب، اقتصادیات، سماجیات حتیٰ کہ تحلیل نفسی اور ادبی تھیوری کی تشکیل میں بھی مارکسی تصور کا اثر کسی نہ کسی پہلو سے دیکھا جاسکتا ہے۔

اپنے صحیح تر معنی میں مارکسیت ایک مادّی فلسفہ ہے جو انسانی زندگی میں معمول کا درجہ رکھنے والے تصورات یا عقائد کے مقابلے میں مادّی زندگی کی حالتوں کے تقدّم پر زور دیتا ہے۔ جس کے نزدیک تاریخ بہ الفاظ مارکس، طبقاتی جدوجہد کی تاریخ ہے۔ جو ان مادّی حالتوں کو قابو میں رکھتی ہے جن پر زندگی کا انحصار ہے۔ انہیں حالتوں کی بنیاد پر اور ان کی جدوجہد کے جواب میں تصورات، فلسفے، زندگی کی ذہنی تصویریں ایک ثانوی مظہر کے طور پر نمو پاتی ہیں۔ یہی ثانوی مظہر وہ ہے جو انسانوں کو (بقول مارکس) حقیقت کی ایک صحیح تر تصویر مہیا کرتا ہے۔

روایتی مارکسی مفکرین بنیادی اور بالائی ساخت کے مابین امتیازات کو بہت زیادہ مسئلہ بناتے تھے کہ سماجی بنیاد اپنی ماہیت میں لازماً اقتصادی ہے اور بالائی ساخت کا تعلق ان ذہنی سرگرمیوں اور اعمال سے ہے جنہیں تصورات، عقائد، فلسفہ، تعلیم، تہذیب، مذہب (اور بعض مارکسیوں کے نظریے کے مطابق) فن اور ادب کا نام دیا جاتا ہے۔ نو مارکسیوں نے ان کے مابین اثرات کی منطق پر غیر روایتی طریقے سے بحث کی ہے۔

○○

مارکس کے نزدیک طبقہ اولیٰ کے مقتدر تصورات کا نام آئیڈیولوجی ہے جسے مغلوب طبقے کے لیے ایک طاقتور اوزار کے طور پر کام میں لایا جاتا ہے۔ تعلیم، تہذیب، مذہب اور فلسفہ جیسے

سماجی ادارے (سپر اسٹرکچرز) جو اقتصادی نابرابری کی توثیق کرتے ہیں اور جنہیں آسمانی دین یا فطرت کا نام دے کر مجبور و مظلوم طبقہ مقدر کے طور پر قبول کر لیتا ہے۔ مارکس اس قسم کے نظام خیال کو آئیڈیولوجی سے تعبیر کرتا ہے جس کے نزدیک عدم مساوات اور جور و جبر کا درجہ فطری ہے اور جو انہیں قانونی شکل دینے اور ان کے اطلاق میں مدد بھی کرتا ہے۔ اس طرح آئیڈیولوجی دبے کچلے طبقے کو اپنی دبی کچلی حالت پر قانع کر دیتی ہے۔ مجبور یا اجیر طبقہ جب اپنی حالت پر تقدیر کے حوالے سے قانع ہو جاتا ہے تو اس کا ایک مطلب یہ بھی ہوتا ہے کہ اس نے اقتصادی استحصال کے سامنے سر تسلیم خم کر دیا ہے۔ مارکس نے مجبور طبقے کی اس غلط اندیشی کو باطل شعور false consciousness سے موسوم کیا ہے۔ آجر طبقے کی آئیڈیولوجی کو استوار کرنے اور قائم رکھنے میں جو تہذیبی اوضاع کام آتے ہیں ان میں ایک تخیلی فن بھی ہے۔ ایک لحاظ سے فن اور ادب مقتدر طبقہ ہی کی آئیڈیولوجی کو سماج میں پھیلاتے ہیں۔ اس طرح ادبی متون جن روایات و اقدار کو معیار کے طور پر اخذ کرتے ہیں وہ اصلاً آجر طبقے ہی کی روایات و اقدار ہوتی ہیں۔ مارکسی تنقید، متن میں کارفرما ان آئیڈیولوجیوں کی نشاندہی کرتی اور اس تحت المتن کو اجاگر کرتی ہے جو بوجوہ دبا چھپا رہ گیا تھا۔

ادب اور تہذیب کو ان کے عہد کی اقتصادی صورت حالات کی روشنی میں سمجھنے کے معنی سماجی اقتصادی صورت حال اور تہذیبی و جمالیاتی کارناموں کی نوعیت کے مابین ایک قطعی تعلق باہمی کو سمجھنے کے ہیں۔ اس طرح مارکسیوں کے نزدیک ادب و فن کو آئیڈیولوجی، طبقہ اور اقتصادی ذیلی ساخت کے تناظر ہی میں پورے طور پر سمجھا جا سکتا ہے۔

OO

جو روایتی مفکرین اور نقاد مارکسی نظریات کو اصلاً مارکسی فکر کے ڈھانچے ہی میں سمجھنے اور سمجھانے کی طرف راغب رہے اور جنہوں نے بڑی قطعیت کے ساتھ ان کے اطلاق کی مساعی کیں ان میں لیون ٹراٹسکی، لینن، جیورج پلیخنوف اور کرسٹوفر کاڈویل کے نام اہم ہیں۔ انٹونیو گرامچی، جیورج لوکاچ، ارنسٹ فشر اور واز کیز نے مارکس کے ان تصورات کا تجزیہ نئی توضیحات اور نئی تعبیرات کے ساتھ کیا جن کا تعلق تاریخ، سماج اور اقتصادی متعلقات سے تھا۔ انہوں نے ادب و فن پر اطلاق میں تھوڑی بہت گنجائشوں کے لیے بھی راہ نکالنے کی کوشش کی۔ لوشین گولڈمن، لوئی آلتھیو سے، پیرے ماشیرے، ای پی تھامپسن، ریمنڈ ولیمز، فریڈرک جیمسن، ٹیری ایگلٹن اور والٹر بین جمن وغیرہ کے دور تک پہنچتے پہنچتے عالمی سیاسی، اقتصادی، تہذیبی اور

تکنیکی منظرنامہ اس قدر تبدیل ہو جاتا ہے کہ کوئی ملک اپنے طور پر ایک ایسے علیحدہ نظام عمل کو بروئے کار نہیں لاسکتا جس سے وہ ایک جداگانہ وجود کے طور پر خودکوشی اور خود کفالت کا دعویٰ کر سکے۔ عالمی سماج میں ساری عدم مرکزیتوں کے باوجود طاقت Power کی مرکزیت قائم ہے۔ صارفیت کے اندھا دھند فروغ، دوغلی سیاست، ذرائع ابلاغ کے صحیح اور غلط استعمال، نئی عالمی منڈی کے تصورات کی تہہ میں استحصال کی قطعاتی بہروپی صورتیں، صارفوں کی رغبتوں اور خواہشوں سے ساز باز وغیرہ وہ امور ہیں، جنھوں نے ردّ وقبولیت کے معیاروں ہی کی کایا پلٹ کردی ہے۔ متذکرہ بالا مفکرین کے ذہن وفکر کی تشکیل بھی اسی فضا میں ہوئی ہے۔ ان مسائل کی تہہ میں اتنی پیچیدگیاں ہیں کہ ان مفکرین کو مارکس کے نظام فکر کی طرف ہی رجوع ہونا پڑا۔

○○

ای پی تھامپسن کا خاص موضوع تاریخ ہے۔ ہربرٹ مارکوزے، میکس ویبر اور جرگن ہیبر ماس کی بنیادی رغبتیں سماجیات سے وابستہ ہیں۔ لیکن سماج اور تاریخ کا کوئی پہلو ایسا نہیں ہے جس کی طرف مارکس نے توجہ نہ کی ہو۔ یہی وجہ ہے کہ ان مفکرین کے استدلال کو اپنی تائید اپنی توثیق اور اپنی تفصیلات کو اتمام تک پہنچانے کے لیے مارکس ہی سے مدد لینی پڑی۔ ریمنڈ ولیمز اور اس کے تہذیبیاتی تصور کا پیروکار اسٹوارٹ ہال وغیرہ کی فکر کا اصل سرچشمہ مارکس ہی ہے۔ اریل سالح جیسے ماحولیاتی مفکرین اور میشیل باریٹ کے تانیثی مطالعات کو مارکس ہی کے دعاوی سے نئے سراغ ملے۔ پیرے ماشیرے کے ادبی فن کے تصور یا پس نوآبادیاتی تھیوری کے پیروکاروں کو مارکس کی تدابیر نے راہ دکھائی ہے۔ دریدا نے Specters of Marx میں واضح طور پر اس بات کا اعتراف کیا ہے کہ اس نے ردّ تشکیل کے طریق استفسار، خود احتسابی اور روایتی معیاروں، فیصلوں اور فہم عامہ کی پابندیوں سے آزادی وافکار کی روش کا سبق مارکس کے محمولات ہی سے سیکھا ہے۔

○○

مارکسی فلسفے کے تحت ادیب کا اپنا ایک سماجی سیاق ہوتا ہے۔ اصناف، ہیئتوں اور مواد کے انتخاب میں ادیب کی طبقاتی حالت ایک اہم کردار انجام دیتی ہے۔ مارکسی نقاد ادیب کے سماجی اور اس کے طبقاتی سیاق کی روشنی میں اس کے فن کا مطالعہ کرتا ہے۔ کیونکہ ادیب کا طبقاتی شعور اور تعصبات اس کے فن میں غیر شعوری طور پر در آتے ہیں۔ جنھیں ایک نقاد بغور مطالعے کے بعد ہی نشان زد کرسکتا ہے۔

مارکسی نقاد طبقاتی حالتوں اور سماجی صورت حالات میں تبدیلیوں کی روشنی میں اصناف اور فنی اوضاع یا ہیئتوں کے ارتقا کی توضیح کرتے ہیں۔ نو مارکسی نقادوں مثلاً نو تاریخیوں اور تہذیبی مادیت پرستوں اور تانیثیین نے مواد اور ہیئتوں کے ارتقا کو سمجھنے کے لیے قاری کے رول کی طرف بھی توجہ دلائی ہے کہ کس طرح بعض نوعیت کے ناولوں یا شاعری کو قبولیت حاصل ہوئی؟ ادبی تنقید کیوں کر مرد اساس ہے؟ اور کس طرح تنقید کو ادارہ جاتی Institutionalised کر دیا گیا؟ مرد اساس تنقید نے کس طور پر عورتوں کے ادبی متون سے صرف نظر کیا یا مردوں کے تشکیل کردہ معیاروں پر پورا نہ اترنے پر انہیں تاریخ ہی سے باہر کر دیا؟

○○

مارکس کے یہاں جمالیات اپنے اطلاق میں جدلیاتی اور تاریخی مادیت سے متعلق ہے، انسانی جمالیاتی ادراک کا عملِ ارتقا وسیع تر تاریخ بشریت کے واضح اور ناواضح زمانوں پر پھیلا ہوا ہے اور اس کی صورتیں دیگر صلاحیتوں اور اظہاری ہیئتوں ہی کی طرح رد و تنسیخ اور اضافہ و ترمیم کے ساتھ مسلسل تبدیلیوں سے عبارت ہیں۔ سماج کے دوسرے شعبے مثلاً سائنس، قانون اور مذہب وغیرہ میں بھی ارتقا کی وہی صورت نمایاں ہے جو انسانی عقل، شعور اور عمل کے مختلف مراحل کی نشاندہی کرتی ہے۔ اسی معنی میں ہر صداقت اور ہر حقیقت ایک سطح پر اضافی ہے اور جو مسلسل امکان ہے۔ ارتقا کے تسلسل کا اثر کم و بیش ہر صیغہ حیات اور اظہارات انسانی میں باہمی سطح پر کارفرما ہوتا ہے۔ مگر ارتقا کے عمل کے اندر ہی ایک زیریں لہر خود مختارانہ طور پر بھی کام کرتی ہے اور یہی لہر وہ ہے جو یہ ثابت کرتی ہے کہ بعض ادوار میں فنون لطیفہ اور ادب کے ارتقا کی رو عام سماجی ارتقا سے مختلف رہی ہے۔ مارکس ایک جگہ خود انسانی ذاتی حسیت کی بوقلمونی کی بات کرتا ہے کہ کس طرح انسان کی ذاتی بصیرت اور تجربے کے اظہار کی تند اور تیز رو، تعمیم کی حدیں توڑ کر تخصیص اور مختلف کی راہ لے لیتی ہے۔ جارج لوکاچ نے ایک جگہ مارکس کے حوالے سے لکھا ہے:

> "انسان کے فطری وجود میں جو معروضی بوقلمونی کا اظہار ہوتا ہے اور اس کے حس لطیف کی تربیت ہوتی ہے۔ اسی سے اس کے کان موسیقی سے آشنا ہوتے ہیں۔ اس کی آنکھیں فنی ہیولوں کے حسن سے روشناس ہوتی ہیں۔ فاقہ کش انسان کے لیے کھانا کھانے کے مہذب طریقے کا گویا وجود ہی نہیں ہے۔ اس

کے لیے کھانے کا مجرد تصور ہی سب کچھ ہے۔ کھانا اور صرف کھانا، چاہے پکا ہوا ہو یا کچا۔ ایک پریشان حال شخص بہترین ڈرامے سے لطف اندوز ہونے کی حس سے محروم ہوتا ہے۔ دھاتوں کا تاجر اشیا کی بازاری قیمتوں ہی سے سروکار رکھتا ہے۔ اس کی آنکھیں ان دھاتوں کے حسن سے بالکل ناآشنا ہوتی ہیں۔ دوسرے لفظوں میں وہ شخص معدنیاتی حسیت سے عاری ہوتا ہے۔ اس لیے انسانی فطرت کی معروضیت نہایت ضروری ہے۔ اس سے نہ صرف اس کے حواس کی تربیت ہوتی ہے بلکہ اس کا ذہن بھی تربیت پا کر انسانی فطرت کے ممکنات کی تکمیل کے قابل بنتا ہے"۔

اس ضمن میں آرنسٹ ہیکل جو کہ ایک معروف حیاتیاتی مادیت پرست ہے، نے "فطری حسن کے متنوع پہلوؤں کا تقابلی مطالعہ کیا ہے جو آہنگ وتناسب کے علاوہ حیاتیاتی، بشریاتی، جنسی اور منظری پہلوؤں پر محیط ہے۔ ان کا ارتقا سادگی سے پیچیدگی اور ادنیٰ سے اعلیٰ کی طرف ہے اور ارتقا کی یہ صورت انسان کے احساس حسن کے ارتقا کے مطابق ہے جیسے بچہ سے بالغ ہونا، وحشی سے مہذب ہونا یا نقادِ فن ہونا۔ اس طرح انسان اور اس کے عضویاتی ارتقا کی تاریخ جمالیات کی تاریخ سے مماثل ہے۔ جس کے ذریعے جمالیاتی احساس اور فن کے تاریخی ارتقا کا علم حاصل ہوتا ہے"۔ مگر ہیکل یہاں یہ نہیں بتاتا کہ جسمانی کے بعد روحانی ارتقا کی صورت کس طرح رونما ہوتی ہے۔

OO

دراصل فن کی تاریخ ایک داخلی منطق کے ارتقا کے حامل ہوتی ہے اور فنی ارتقا کی یہ داخلی منطق فن کی اضافی خودکاری کی توثیق کرتی ہے جس سے یہ ثابت ہوتا ہے کہ کیوں داخلی منطق یعنی ارتقا اور خارجی منطق یعنی سماجی تاریخی ارتقا کے مابین صحیح تال میل نہیں ہے۔ مارکس اپنی کتاب Introduction to the Critique of Political Economy کے آخری صفحات میں اس امر کو زیر بحث لایا ہے کہ کیوں ایک سوشلسٹ سماج ہی میں فن کی معنویت اپنی بہتر شکل میں اجاگر ہوتی ہے اور علی الرغم اس کے سرمایہ دار سماج کیوں فن کی روح کے منافی ہے؟

'مارکس نے انسانی حس کا بالعموم اور جمالیاتی حس کا بالخصوص محاکمہ کیا ہے۔ آدمی حواس کے ذریعے اپنے وجود اور اپنی دنیا کی تصدیق وتوثیق کرتا ہے۔

اس طرح آدمی محض ایک فکر کرنے والی مخلوق نہیں بلکہ ایک حواسی مخلوق بھی ہے۔ مارکس حواس کو اتنا ہی بشری خیال کرتا ہے۔ جتنی کہ عقل اور دانش ہے۔ لیکن حواس کی یہ بشری نوعیت دوسری بشری مخلوق کی طرح ایک فاتحانہ جہد کو ظاہر کرتی ہے'۔ (واز کیز)

○○

انسان نے فن اور تخلیق کے ذریعے نہ صرف یہ کہ معروضی کائنات کی تفہیم حاصل کی بلکہ اس کائنات کے اندر اپنے آپ کی شناخت اور توثیق بھی کی۔ اشیا کے مابین نت نئے رشتوں کی دریافت، نت نئی اشیا کی جستجو اور ان میں نت نئی خصوصیات اور صفات کی تخلیق وغیرہ سے انسان کا حواسی شعور روز افزوں توانا ہوتا گیا۔ جمالیاتی حس انسانی حس کی ایک واضح شکل ہے۔ واز کیز اسے واضح ہی نہیں بلکہ اعلیٰ شکل قرار دیتا ہے۔ فن کی مختلف اور متضاد ہیئتیں حواس اور اشیا کے تنوع کی مظہر ہیں۔ فن کے اس توسیعی کردار کے پیش نظر یہ تصور کوئی معنی نہیں رکھتا کہ آدمی حسن کی تخلیق نہیں کرتا ہے بلکہ صرف اسے دریافت کرتا ہے۔ اس طرح وہ یہ فراموش کر دیتا ہے کہ انسان کی بیش بہا صلاحیتوں میں تخیل، دماغ اور محسوسات کے کردار کی بڑی اہمیت ہے۔ مارکس اور اینگلز کے نزدیک انسانی تخلیقی فعالیت، قوت اور عظمت مسلم ہے اور جو اس امر کا ثبوت ہے کہ تخلیقِ حسن میں آدمی فطرت کے بالمقابل ایک کامیاب ہستی ہے وہ حسن کے قوانین کے مطابق خلق ہی نہیں کرتا بلکہ جواباً اپنی تفہیم اور تحسینِ حسن کی صلاحیت کو بھی تقویت بخشتا ہے۔

فن کار کا عمل انسانی محنت کے جوہر کی توسیع کرتا اور اسے بیش بہا کرتا ہے۔ لیکن یہ سب اسی وقت ممکن ہے کہ فن کار کو ایک آزاد فضا میسر ہو۔ سرمایہ دار سماج میں فنکار کو تخلیقی آزادی میسر نہیں آتی کیونکہ فن کاروباری چیز بن کر رہ جاتا ہے اور پورا سماج تحصیل زر کے محور پر گردش کرتا ہے۔ مسابقت آرائی، فن اور اشیا کی اصلیت کو مسخ کر دیتی ہے۔ یہیں سے فن کار اور تخلیقی شہ پارے کے مابین ایک بے تعلقی کا رشتہ پروان چڑھتا ہے اور فن اپنے جوہر سے محروم اور کنگال ہو جاتا ہے۔ بقول ارنسٹ فشر:

''جس طرح شاہ مڈاس جس چیز کو چھو لیتا تھا وہ سونا بن جاتی تھی اسی طرح سرمایہ دارانہ عہد میں ہر چیز ایک (خرید وفروخت) جنس میں بدل جاتی ہے۔''

مارکس فن کو اتفاقی انسانی عمل نہیں قرار دیتا بلکہ انسانیانے کے عمل میں فن ایک اعلیٰ اظہار

ہے۔ فن ایک معروض ہے، جس کے ذریعے موضوع اظہار پاتا، خارجی ہیئت پاتا اور اپنی شناخت کراتا ہے۔ اس طرح فن کارانہ تخلیق یا کائنات کے ساتھ آدمی کے تخلیقی جمالیاتی رشتے میں موضوعی، معروضی کی شکل اختیار کر لیتا ہے اور موضوع، معروض میں بدل جاتا ہے۔

مارکس معروضیانے کے عمل اور بیگانگی کے مابین ایک واضح خط امتیاز بھی قائم کرتا ہے۔ اس کے نزدیک معروضیانے کا عمل آدمی کے خودکار تخلیقی اور پیداواری عمل میں ایک حقیقی اور ٹھوس کردار رکھتا ہے۔ جس کے تحت فن کار اپنے آپ کو خارج میں اجاگر کرتا اور متشکل کرتا ہے۔ اس طور پر وہ اپنی شناخت قائم کرتا ہے اور آدمی کے انسانیانے کے عمل کی روشنی میں ایک اہم کردار ادا کرتا ہے۔ (وازکیز)

○○

لوکاچ نے حقیقت کے میکانکی مادی تصور کو غیر مارکسی قرار دیتے ہوئے حقیقت اور حقیقت نگاری پر تفصیل کے ساتھ بحث کی ہے۔ مارکس ان معنی میں حقیقت نگاری کا ضرور قائل ہے کہ ادراک حقیقت یا شے کے ادراک کی قدر تخلیق کار پر واضح ہونا چاہئے۔ تجربے کی یہ صورت خود فہمی کی ان تنگ حدود میں محصور نہیں ہونے دیتی جن سے چیزوں کی فہم کے درمیان دھند پیدا ہوتی ہے یا مغالطے جگہ لے لیتے ہیں۔ وہ تخلیق کار جو محض خارجی نمود کو ہی واقعی حقیقت مانتے ہیں ان کے یہاں تخیل کبھی سرگرم نہیں ہوتا اور وہ ہیئت وموضوع کی ایک میکانکی تخصیص قائم کر دیتے ہیں۔ مارکسی جمالیات حقیقت کی من حیث المجموع وحدت کے تصور پر زور دیتی ہے اور اسی نسبت سے ہیئت وموضوع کی نامیاتی اور جدلیاتی وحدت کی قائل ہے۔

○○

مارکس کا اصرار حقیقت کی اس پیش کش پر ہے، جس پر تخیل کے عمل سے تخلیق کا فنی کردار نمایاں ہوتا ہے۔ اور وہ مقصدیت جو محض تبلیغ پر منتج ہوتی ہے ادب کے اصل کردار کے منافی ہے۔ اینگلز خود بھی اس مقصدیت کا منکر تھا جس میں بلاواسطگی کا عنصر دیگر عناصر پر حاوی ہو جائے بلکہ اس کا اصرار تھا کہ مقصدیت کی ازخود نمو تخلیق کے بطن سے ہونی چاہیے۔ بہ الفاظ دیگر بقول لوکاچ:

> ''اسے (یعنی مقصدیت کو) اس حقیقت سے نمودار ہونا چاہئے جسے ادب میں پیش کیا جا رہا ہے۔ کیونکہ مقصدیت، حقیقت کی جدلیاتی عکاسی ہی کا نام ہے۔''

لوکاچ کے یہاں حقیقت کی جدلیاتی عکاسی کے معنی اتنے ہی ہیں کہ فن کار، فن اور زندگی کے مابین جدلیاتی وحدت کو قائم رکھنے کی سعی کرے۔ وہ حقیقت جس تک دوسروں کی رسائی ممکن نہیں انہیں فنی آب و رنگ کے ساتھ پیش کرنا ہی فن کاری ہے مگر اسی کے ساتھ وہ یہ بھی کہتا ہے کہ فن کار کسی چیز کی تخلیق نہیں کرتا۔ جب کہ واز کیز حقیقت کو گرفت میں لے کر فنکارانہ طور پر پیش کرنے کو حقیقت کی ایک نئی فہم اور ایک نئی حقیقت کے تعارف کا نام دیتا ہے۔ نیز فن حقیقت سے ایک فعال رشتہ استوار کرنے میں ہماری مدد کرتا ہے۔

فن کے حوالے سے یہ ہم آہنگی گہری، معنی خیز اور تخلیقی ہوتی ہے۔ اس طرح نقل محض یا از سر نو وقوع میں لانے یا کسی پہلے سے موجود حقیقت کا عکس پیش کرنے کو حقیقی فن نہیں قرار دیا جا سکتا۔ جب کوئی فن کار کسی حقیقت سے دوچار ہوتا ہے تو وہ اس کی نقل نہیں بلکہ اسے اپنے تصرف میں لے کر بشری معنویت عطا کرتا ہے اور اس کی ہیئت بدل دیتا ہے۔ (واز کیز)

ظاہر ہے حقیقت کے اقرار کا یہ عمل بڑا پیچیدہ اور تخلیقی نوعیت کا ہے۔ حقیقت کا ایک نئی حقیقت میں نفوذ پانا تحلیل ہو جانا اور پھر ایک مخصوص تغیر کے بعد ایک مختلف مگر بامعنی اور ٹھوس حقیقت کی شکل میں از سر نو اظہار پانا۔ ادب کا بنیادی اور نفسیاتی کردار ہے۔

OO

واز کیز صاف لفظوں میں اس بات کا اعادہ کرتا ہے کہ آدمی فی الواقعی ایک تخلیقی نوع ہے اور فن اس کا وہ کرہ ہے جس میں وہ آزادانہ سطح پر دوسری چیزوں سے اپنا رشتہ جوڑتا اور ان رشتوں کے مابین اپنی پہچان بناتا ہے۔ آدمی کی تخلیقی صلاحیت لامحدود ہے اور وہ مسلسل تخلیقی عمل اور فطرت کو انسانیانے کے عمل سے دوچار ہوتا رہتا ہے۔ اس کے نزدیک فن یکتا بھی ہے اور دوسرے کارہائے نمایاں سے مماثل بھی۔ وہ بالآخر اس نتیجے پر پہنچتا ہے کہ:

''فن محض حقیقت کا عکس نہیں ہے بلکہ ایک نئی حقیقت کی تخلیق ہے۔''

OO

مارکس کے نزدیک حسن، وجود بشریت سے باہر نہیں ہے۔ وہ فطری انواع میں بھی ہوتا ہے اور فنی معروضات میں بھی جنھیں انسان ہی تخلیق کرتا ہے۔ ان معنوں میں وہ بشری بھی ہے اور سماجی بھی۔ حتیٰ کہ جمالیاتی رابطے بھی انسان اور تاریخ کے پیدا کردہ ہیں۔

مارکس کے یہاں ایک عام سطح پر جمالیات کے تصور کی جڑیں گہری ہیں۔ دوسری خاص سطح

پر فن ہے۔ جمالیات خود اپنی ماہیت میں زندگی کے حیات آفریں تعلق پر بنائے کار رکھنے کا نام ہے اور فنی تجربہ بھی زندگی کے اسی تناظر سے نمو پاتا ہے۔ مارکسی جمالیات، نظری طور پر انسانی سرگرمی کے ہر میدان میں ادراک کائنات کے جمالیاتی پہلوؤں کی تفہیم و تشریح سے عبارت ہے۔ اسی میں فن بھی شامل ہے وہ فن جو ایک سماجی مظہر ہے اور جس کا ایک سماجی کردار ہے۔ فن کی ماہیت کی فہم میسر آ جائے تو پھر اس کے کردار اور تفاعل کو سمجھنا اتنا مشکل نہیں ہوتا۔

OO

لوکاچ سائنس اور فن کے مابین جو مطابقتیں اور مغائرتیں ہیں ان کی توضیح کرتے ہوئے انہیں حقیقت کا عکاس بتاتا ہے۔ یعنی وہ حقیقت جو انسان کے شعور سے باہر اپنا وجود رکھتی ہے۔ سائنس کے برخلاف فن میں حقیقت کا عکس reflection مشابہتی ہوتا ہے۔ فن اسے انسانی حیات و کائنات ہی سے اخذ کرتا ہے اور وہ واپس انسانی حیات و کائنات ہی کو سونپ دیتا ہے۔ حقیقت کے سائنسی اور فنی انعکاسی تصور میں لوکاچ یہ فرق بتاتا ہے کہ تاثیر صرف فن کا حوالہ ہے۔ فن انسانی جذبوں کو برانگیخت کرنے کی غرض سے مختلف قسم کی تکنیکیں آزماتا ہے جیسے بحر اور وزن۔ جن سے اس کی اثر گیر قوت شدید ہو جاتی ہے۔ اس طرح فن سب سے پہلے ہماری داخلی زندگی ہی پر اثر انداز ہوتا ہے۔ آدمی اس سے اپنی زندگی کے تجربوں کو وسعت بخشتا اور خود اپنی دنیا کی تشکیل کرتا ہے۔ اس ضمن میں لوکاچ نے اپنی ایک انعکاسی تھیوری reflection theory بھی تشکیل کی ہے یعنی ادبی کاموں کو 'نظام کے ایک قسم کے عکس کے طور پر دیکھنا' جو اس کی گرہیں تدریجاً کھولتے ہیں۔

لوکاچ کی فکر و تنقید کا خاص مرکز ناول کی صنف ہے جو سماجی نظم کی تہہ میں واقع تماشات کو افشا کرتی ہے۔ لوکاچ، بیکٹ، فاکنر اور جوائس کی ناولوں کی تکنیکوں اور بالخصوص شعور کی رو کی تکنیک کو اپنی تنقید کا خاص ہدف بناتا ہے کہ یہ ناول نگار بجائے اس کے کہ تاریخ کو اس کے پورے سیاق و سباق میں دیکھتے ابسرڈٹی کے نام پر انہوں نے تاریخ کے بے گیاہ اندرون کو پیش کرنے کی سعی کی ہے۔ اس طرح کی کوششوں میں انسانی وجود ایک حرکی تاریخی تناظر میں اپنی شمولیت کا احساس نہیں دلاتا۔ اس کے نزدیک تھامس مان، ٹالسٹائے، بالزاک اور والٹراسکاٹ کے ناول سماجی تنقید کی بہترین مثالیں ہیں۔ جن میں سماجی تنازعات کی تصویر کشی کی گئی ہے۔ لوکاچ اس تجریدیت کو سخت تنقید کا نشانہ بناتا ہے جو ناول کے قاری میں زندگی کی ثروت مندی

کے احساس کو تقویت پہنچانے کے بجائے اسے محض ہیولوں اور پرچھائیوں ہی کو حقیقت کے طور پر پیش کرنے پر اکتفا کرلیتی ہے۔ حقیقت پسند فکشن نگار، مثالیت پر کنکریٹ واقعیت کو ترجیح دے کر متداول اور رائج آئیڈیولوجیوں کی کوتاہیوں کو طشت از بام کرتا ہے۔ فن کارانہ انعکاس reflection کا منصب ہی حقیقت کی تصویر کشی ہے جس میں مظہر appearance اور جوہر essence ایک واحدے میں ڈھل جاتے ہیں۔

○○

مارکس نے استعمالی قدر use-value اور قدر مبادلہ exchange value میں امتیاز کیا ہے کہ سرمایہ دارانہ سماج کی بنیاد بھی انہیں ہردو پر قائم ہوتی ہے اور ان کی روزافزوں ثروت مندی اور ترقی کا راز بھی انہیں میں مضمر ہے۔ سرمایہ دارانہ معاشرے میں قدر مبادلہ، استعمالی قدر کو اپنا آلہ کار بنالیتی ہے اسی طرح وہ خود ایک مقصد بن جاتی ہے۔ استعمالی قدروں کا مقصد انسانی احتیاجات کی تشفی نہیں ہوتا بلکہ زیادہ سے زیادہ منافع کمانا ہوتا ہے جیسے ہم بازار سے کوئی چیز زر کے عوض خرید کرتے ہیں گویا زر کی قدر کے حساب سے ہم چیز کی قدر کا اندازہ لگاتے ہیں اور اس چیز کی خرید سے ہمارا مقصد اپنی خواہش یا ضرورت کو پورا کرنا ہوتا ہے، لیکن صحیح معنوں میں سرمایہ دار اشیا اس لیے نہیں تیار کرتا کہ اس سے ہماری ضروریات اور خواہشات پوری ہوں بلکہ اس کی ترجیح اشیا پیدا کر کے سماج کو مصنوعی احتیاجات کا غلام بنالینے پر ہوتی ہے۔ مارکس نے اسی اشیا پرستی کے تصور کو fetishism کا نام دیا ہے، جو لوکاچ کے یہاں تجسیم کاری reinfication میں بدل جاتا ہے۔

○○

بورژوا سماج ہر چیز کو افادی نقطۂ نظر سے دیکھتا ہے۔ اور اس کا قیمت ناپنے کا پیمانہ بازار میں اس چیز کی مانگ (کم یا زیادہ) اور فراہمی کی نوعیت کے مطابق مقرر کرتا ہے۔ سرمایہ داری سماج میں فن کی قدر اس لیے نہیں ہوتی کہ اس کی کوئی استعمالی یا افادی قدر نہیں ہے۔ محنت اور فن میں تصادم بھی اس وقت پیدا ہوتا ہے جب تخلیقی قوتیں بازار کی ضرورت اور مانگ کے مطابق عمل کرنے لگتی ہیں۔ فن انسانی جوہر سے عاری ہو جاتا ہے اور محنت تخلیقی قوت کی مظہر نہ ہوکر بیگانہ محنت alienated labour کی شکل اختیار کرلیتی ہے۔ ایک لحاظ سے یہ تصادم افادیت اور جوہر ذات کا تصادم ہے۔ لوکاچ بھی ہماری توجہ اسی مسئلے کی طرف مبذول کراتا ہے کہ کس طرح

سرمایہ دارانہ معاشرے میں انسانی رشتے شے کی طرح منجمد ہوجاتے ہیں اور ان کی شکل ایک وہمی معروضیت phantom objectivity کی ہوجاتی ہے۔ قدر مبادلہ، معاشرے کی خارجی اور داخلی زندگی پر اثرانداز ہوتی ہے اور انسانی تیار کردہ اشیا، انسان سے علیحدگی اختیار کرکے انسانی رشتوں اور اعمال پر مسلط ہوجاتی ہیں بلکہ خود انسانی زندگی شے میں بدل جاتی ہے اور پھر لوگ انسانوں جیسا برتاؤ کرنے کے بجائے اشیا کی طرح برتاؤ کرنے لگتے ہیں۔

OO

مارکس نے بقول اصغر علی انجینئر مصنوعی ضرورتوں اور بنیادی احتیاجات کے فرق پر بھی واضح لفظوں میں بحث کی ہے۔ وہ کہتا ہے:

> ''انسان کا اصلی جوہر اس کا اپنا material realisation ہے جسے وہ اپنے شعور کے معروضی اظہار کے ذریعے حاصل کرتا ہے اور یہ اسی صورت میں ممکن ہے جب وہ اپنی بنیادی ضرورتوں پر مکمل فتح حاصل کرکے (ترک دنیا کے معنی میں نہیں جیسا کہ صوفیا کے یہاں یا ہندو مذہب میں ہوتا ہے) حقیقی آزادی کی قلم رو میں قدم رکھے۔ یہی وجہ ہے کہ مارکس انسان کی بنیادی احتیاجات needs اور خواہشات wants میں فرق کرتا ہے۔ احتیاجات بنیادی حیاتیاتی ضرورتوں کو پورا کرتی ہیں اور زندگی کو برقرار رکھنے اور آرام دہ بنانے میں مددگار ہوتی ہیں۔ خواہشات ایک حد تک آگے بڑھ کر سرمایہ دارانہ نظام میں منافع خوری سے پیدا شدہ دباؤ کے تحت عجیب قسم کے perversion کی شکل اختیار کرلیتی ہیں۔ جہاں مارکس کوالٹی کے اعتبار سے ضرورتوں کی توسیع کے (جو کہ پیداواری قوتوں کا نتیجہ ہوتی ہے) خلاف نہیں ہے وہاں وہ خواہشات کو بے لگام کرکے ان میں perversion پیدا کرنے پر سخت تنقید بھی کرتا ہے۔''

مارکس فن اور محنت میں جو فرق واقع ہے اسے ترقی یافتہ صنعتی سماج کی دین بتاتا ہے۔ ابتدا میں یہ امتیاز نہیں تھا۔ سرمایہ دارانہ پیداواری نظام کے تحت ہی وسیع پیمانے پر محنت کی تقسیم اور پیداوار میں غیر معمولی اضافے کے باعث محنت کش کو تخلیقی مسرت کے تجربے سے محروم ہونا پڑا۔ اس کی دلچسپی نہ تو اپنے کام سے ہوتی ہے نہ سماجی زندگی، فطرت اور فن میں اس کی شرکت گہری ہوتی ہے اور نہ ہی اس کی پیداوار اس کی ذات کا حصہ بنتی ہے۔ کیونکہ وہ جو کچھ خلق کرتا ہے اس

میں اس کے اصل جوہر essence کا اظہار نہیں ہوتا نتیجتاً ایک ایسی بیگانگی alienation کے تجربے یا کیفیت سے وہ دوچار ہوتا ہے جس کے باعث اس میں کئی نفسیاتی اور روحانی گرہیں اور مسائل پیدا ہو جاتے ہیں۔ لوکاچ کے نزدیک بیگانگی کے تجربے پر غلبہ حاصل کرنے کا ذریعہ صرف اور صرف تخلیقی دانشورانہ کام ہیں۔ تخلیقی دانش ورانہ کام ہی سے وہ خود اپنے آپ سے دنیا سے حتی کہ دوسرے لوگوں سے بیگانگی کے احساس پر غالب آسکتا ہے۔

OO

لوکاچ نے جہاں جہاں معروضیانے اور حقیقت نگاری کے ذیل میں گفتگو کی ہے وہ کسی نہ کسی طور پر مواد کی فوقیت کو حوالہ ضرور بناتا ہے۔ لوکاچ کے نزدیک اصل مسئلہ اظہار کی تکنیکوں اور ان کے برتاؤ کا نہیں ہے بلکہ معروضی حقیقت پر تخیلی ممکنات کو فوقیت دینے کا ہے۔ جب تخیلی امکانات یا توقعات پوری نہیں ہوتیں تو فن کار کے اندر ایک تناؤ کی کیفیت کا پیدا ہونا فطری امر ہے۔ جدیدیت کے تحت بیگانگی، بے چارگی، محزونی اور تنہائی کے جذبوں کی افزائش کو لوکاچ اسی تناؤ کی کیفیت کا نتیجہ بتاتا ہے۔ اگر چہ وہ جدیدیت کی نئی نئی تکنیکوں اور ہیئتوں سے شاکی نہیں ہے لیکن بریخت کے معاملے میں وہ اس کی ڈرامائی تکنیکوں کو حقیقت نگاری کے منافی تصور کرتا ہے۔ اسی بنا پر بریخت جو مواد اور ہیئت کے جدلی رشتے کا قائل تھا اور ادب اور جمالیات کو زندگی کے ساتھ مشروط کر کے دیکھتا ہے، لوکاچ کے تصور فن پر سخت تنقید کرتا ہے کہ لوکاچ اپنے حقیقت نگاری کے تصور کے اطلاق و انطباق میں اتنا سرگرداں ہو جاتا ہے کہ مواد ایک طرف ہو جاتا ہے اور ہیئت ایک طرف۔ اس طرح مواد اور ہیئت کی وحدت تہس نہس ہو کر ثنویت میں بدل جاتی ہے۔

OO

ان تینو گرامچی کی فکر کو اس کے اس معروف تصور کے ساتھ وابستہ کر کے دیکھنے کی ضرورت ہے جسے اس نے حاکمیت hegemony کا نام دیا ہے۔ بقول اس کے حاکمیت کی تاریخ تین سو سال پرانی ہے۔ حاکمیت ایک سیاسی تصور ہے جس کی بنیاد پر وہ سرمایہ داری کی استحصال اور استبدادی فطرت کی تشریح کرتا ہے اور یہ بتاتا ہے کہ مغرب میں سرمایہ داری جمہوریتوں میں سوشلسٹ انقلاب کیوں پیدا نہیں ہوا؟ وہ کہتا ہے کہ ان جمہوریتوں میں تمام تر طبقاتی لوٹ کھسوٹ اور جبر کے تعلق سے ایک عام اتفاق رائے پائی جاتی ہے۔ جس نے سماج کو

مستحکم کر رکھا ہے۔ یہ وہ سوسائٹی ہے جس میں غالب اور مغلوب دونوں طبقات عملاً ایک ہی طرح کی قدروں، تصورات، مقاصد اور ان تہذیبی اور سیاسی معانی سے وابستہ ہیں جو مقتدر سیاسی 'طاقت' کی تشکیل میں معاون ہوتے ہیں اور انہیں برقرار رکھنے کے لیے کوشاں رہتے ہیں۔ غالب یا مقتدر طبقہ محض اپنی آئیڈیولوجی یا محض اپنے مفادات کے تحفظ ہی کا خیال نہیں رکھتا بلکہ ایک معاہدے کے طور پر مغلوب طبقات کو بعض مراعات بھی مہیا کرتا ہے۔ گویا دونوں دفاع بھی کرتے ہیں اور ایک دوسرے کے ساتھ اتحاد اور یگانگت کی صورت بھی نکالتے ہیں۔ اس صورت میں طاقت اوپر سے عائد نہیں ہوتی۔ تاہم سرمایہ دار طبقہ طبقاتی طاقت کی اقتصادی بنیادوں کو چیلنج کرنے کی کبھی اجازت نہیں دیتا۔ اگر کبھی اخلاقی اور دانش ورانہ قیادت کمزور پڑنے لگتی ہے اور سماجی اور سیاسی سطح پر ایک بحران جگہ لینے لگتا ہے تو اسے کچلنے کے لیے پولس اور فوج کی مدد بھی لی جاتی ہے (ہندوستان کے علاوہ دوسری جمہوری مملکتوں میں بھی وقتاً فوقتاً یہ صورتیں پیدا ہوتی رہتی ہیں)۔

گرامچی، آئیڈیولوجی کی تہذیبی اور ادارہ جاتی بنیادوں پر زور دیتے ہوئے یہ کہتا ہے کہ آئیڈیولوجی سیاسی پروپیگنڈے، مذہبی خطبات، لوک مخزن اور پاپولر گیتوں، گویا کسی بھی شکل میں ہو سکتی ہے۔ اسے باطل شعور کا نام دیا جا سکتا ہے کیونکہ چاہے وہ مقبول عام نغمے ہوں یا توہمات یہ سب کے سب آپ اپنے میں مادی قوتیں ہیں۔ لوگ آئیڈلوجیوں کی سطح پر ساختی تضادات کا شعور حاصل کرتے ہیں۔ آئیڈیولوجی ایک خاص اقتصادی نظام میں انقلاب کی نقیب بھی ہوتی ہے۔ اس طرح آئیڈیولوجی میں طبقاتی تصادم کی گنجائش بھی ہوتی ہے۔

OO

گرامچی دانش وروں کو دو شقوں میں بانٹتا ہے۔ (الف) نامیاتی شعور کے حامل دانش ور: جن کی نئے طبقے کو ضرورت ہوتی ہے تاکہ وہ سماج کو ایک نیا نظم دے سکیں۔ (ب) روایتی قسم کے دانش ور: جن کے لیے ماضی بعید کا عہد تاریخ ہی سب کچھ ہے۔ لیکن دونوں قسم کے دانش ور تہذیبی رسماجی وحدت کی تعمیر میں مدد کرتے ہیں جس سے تاریخی بلاک کی بنیاد قائم ہوتی ہے۔ تاریخی بلاک سے گرامچی کی مراد یہ ہے کہ وہ سماج کے مختلف گروہوں کو ان کی مختلف رغبتوں کے ساتھ ایک رشتہ اتحاد میں باندھتا ہے۔ لیکن یہ گروہ پارٹی کی قیادت ہی میں متحد رہتے ہیں۔ اس طرح پارٹی ایک تہذیبی مقصد بھی رکھتی ہے۔ حاکمیت hegemony کے ارتقا کے تئیں سیاسی

پارٹی کی حیثیت مقدم سیل کی ہے۔ یہ معمول اسی طرح کا ہے جیسے کسی سیاسی سوسائٹی میں اسٹیٹ انجام دیتی ہے۔

سوسائٹی میں حاکمیت کی جدوجہد میں ادب بھی شامل ہوتا ہے جو استبدادی حاکمیت کے خلاف مزاحمت کرتا اور ایک نئی راہ بھی دکھاتا ہے۔ ادیبوں اور دانشوروں میں کچھ ایسے بھی ہوتے ہیں جو سیاسی طاقت یا اسٹیٹ کے منصوبے کو اپنے ایک خاص قائل و مائل کرنے والے ڈھنگ سے عوام کے ذہنوں میں بٹھانے کی کوشش کرتے ہیں۔ مادی کُرہ ایک ساخت ہے جو آئیڈیاز کی بالائی ساخت کے ساتھ منتھی ہوتا ہے۔ کسی بھی شہری سماج میں یہ آئیڈیاز ادارہ جاتی ہوتے ہیں جن میں عدلیہ، افسر شاہی، مذہبی اور تعلیمی نظامات کی خاص اہمیت ہے۔ دانشوروں سے جو کام بڑے سبک طریقے سے لیا جاتا ہے اسٹیٹ وہی کام پولس کے ذریعہ زور زبردستی سے کرالیتی ہے جس کا مقصد بس یہی ہوتا ہے کہ جیسا چل رہا ہے بس اسی کو قبول کر کے چلو۔ گویا ایک طریقے سے استبداد اور جبر کو تسلیم کر کے اسے ایک قانونی طور پر تحفظ بھی مہیا کرنا ہے۔

گرامچی کی حاکمیت کی تھیوری کی روشنی میں پاپولر کو ایک معاہدے کی تشکیل کا نام دیا جاتا ہے جو اتفاق رائے، دفاع اور انضمام کے عمل پر مشتمل ہے۔ اس تصور کے تحت طبقہ، صنف و جنس، نسل، جغرافیائی گروہ، علاقہ اور مذہب وغیرہ ساختوں کا بھی تجزیہ کیا جاسکتا ہے۔ اس معنی میں کلچر رپاپولر کلچر مختلف ضدوں سے مرکب ہے۔ جیسا کہ اسٹوارٹ ہال ترتیل articulation کا تصور قائم کر کے اس سے آئیڈیولوجیکل جدوجہد کے عملیے کی تشریح کا کام لیتا ہے۔ ہال کی اصطلاح میں ترتیل دوہرے معنی کی حامل ہوتی ہے کیوں کہ معنی بقول ہال ہمیشہ ترتیل کے عمل کا نتیجہ ہوتے ہیں۔ (بالعموم کسی بھی لفظ میں کسی خاص آواز پر زیادہ یا کم تاکید سے اس کے معنی میں تبدیلی واقع ہو جاتی ہے) گویا اپنے مقصد اور ارادے کے مطابق کسی خاص آواز پر زیادہ اور زور ڈال کر معنی کو بدل دینا) ہال، ویلنٹن والوسینوف کے نزدیک تہذیبی متون اور معمولات 'کثیر التاکید' کے مظہر ہیں۔ یعنی انہیں مختلف لوگوں کے ذریعے، مختلف مخاطبوں اور مختلف سماجی اور سیاسی سیاقات میں مختلف تاکیدات accents کے ذریعے ادا کیا جاسکتا ہے۔ وہ اس کی توضیح ایک مثال کے ذریعے دیتا ہے کہ نازیوں کا ایک ضرب مار گروہ: rap group جب ادارہ جاتی نسلیت کو سخت تنقید کا نشانہ بناتا تھا تو لفظ nigger کی ادائگی میں اپنی آئیڈیولوجی اور اپنے مقصد کے مطابق تاکیدات سے کام لیتا تھا۔ یہ محض لسانیاتی زور آزمائی نہیں ہے جو معنیاتی رسہ کشی کو راہ

دیتی ہے بلکہ ایک سیاسی طاقت کی زور آزمائی کا کھیل ہے اور وہی طاقت اپنے اقتدار کے بل بوتے پر سماجی حقیقت کی تعریف بھی متعین کرتی ہے۔

○○

نو مارکسیوں میں تھیوڈ ور اڈورنو کا خاص مقام ہے۔ جس نے مارکس کے جدلیاتی مادیت کے تصور پر بڑی تفصیل کے ساتھ بلکہ نئے استدلال کے ساتھ بحث کی ہے۔ وہ جدلیاتی مادیت کے تصور کو مارکسی فکر میں ریڑھ کی ہڈی کے طور پر دیکھتا ہے اور کارل آر پاپر کے مخالف رویے کو سخت تنقید کا نشانہ بھی بناتا ہے۔ ڈاؤ فوسیا اور الٹرڈ ابش نے Der positivismusstreit in der Deutschen Soziologie (1969) کے حوالے سے اس مناظرے کو تفصیل کے ساتھ موضوع بحث بنایا ہے جو اڈورنو اور پاپر کے درمیان واقع ہوا تھا۔ یہ علمیاتی مباحثہ ایک عمومی نوعیت کا تھا۔ ضروری نہیں کہ صرف ادبی تھیوری پر ہی اس کا اطلاق کیا جائے۔ کیونکہ دوران بحث ایسے کئی مقامات آتے ہیں جب مارکس کی ادبی تھیوری بھی ایک حوالہ بنی ہے۔ اڈورنو کے دلائل کو فوسیا اور الٹراڈ ابش نے منقسم بھی کیا ہے۔

اڈورنو کے فلسفے کا غایاتی teleogical پہلو اس کے اس تصور میں مضمر ہے کہ 'چیزیں اپنا ایک فطری غایتی مقصد رکھتی ہیں۔' وہ سائنس پر یہ ذمہ داری عاید کرتا ہے کہ وہ بتائے کہ زیرِ نظر مظہر کیا بننے کے درپے ہے۔ اتنا ہی نہیں اس کی سچائی اور جھوٹ کو بھی اسے بے نقاب کرنے کی ضرورت ہے۔ اس طرح اڈورنو کے نزدیک سائنس کو اس معنی میں صاف ہونا چاہئے کہ اس کا تعلق سیاست سے کیا ہے بلکہ سیاست کے مقصد کے ساتھ ہی اسے مختص ہونا چاہئے۔ بین جمن بھی اس موقف کی تائید میں اپنے قاریوں کو تنبیہ کرتا ہے کہ وہ بہ نظر غائر یہ دیکھیں کہ ایک خاص سائنسی مشاہدہ ترقی پسند ہے آیا نہیں۔ یہ کہتے ہوئے وہ اس سوال کو نظر انداز کردیتا ہے کہ آیا یہ مشاہدات سچے ہیں یا جھوٹے۔ یہاں اڈورنو کے سیاسی مقاصد ان مارکسی مفکرین سے متضاد ہیں جو سائنسی تحقیقات پر سیاسی تعصب کے مضرت رساں اثر کے قائل ہیں۔

اڈورنو، پارٹی لائن ادب کے غیر مارکسی رویے اور لوکاچ کی سوویت افسر شاہی کی فرماں برداری کی کڑی مذمت کرتا ہے۔ اس کا کہنا ہے کہ لوکاچ نے فلسفے کو پاور کا آلہ کار بنا کر فلسفے ہی کو بے اوقات کیا ہے۔ لوکاچ اکثر جدید ادیبوں کو غیر حقیقت پسند قرار دیتا ہے جو اڈورنو کے نزدیک تشرع پسندی کی دلیل ہے۔ اڈورنو، لوکاچ کی جمالیات کو متروک اور غیر مستعمل کہتا اور

مارکس اور اینگلز کے تصورات سے اس کی وابستگی کو مشتبہ ٹھہراتا ہے۔ حالانکہ وہ لوکاچ ہی ہے جو اپنے مجموعہ مضامین 'رائٹر اینڈ کریٹک' میں سرکاری استنادی ادب کے خلاف تنقید بھی کرتا ہے اور اسٹالنی دور کے سرکاری تبلیغی ادب کے خلاف احتجاجاً اپنی رائے بھی ظاہر کرتا ہے اور سولژینٹسن کے ناولوں کا تجزیہ کرتے ہوئے پارٹی کے احتسابی رویے کے تئیں ناپسندیدگی کا اظہار بھی کرتا ہے۔

OO

لوکاچ کی نظر میں آرٹ اور سائنس میں بہت سی چیزیں مشترک ہیں دونوں ایک جیسی حقیقت کا عکس پیش کرتے ہیں اور اس عکاسی میں دونوں کا مقصود آفاقی طور پر اس کی صحیت کو تسلیم کرانا ہے۔ اڈورنو یہ کہہ کر لوکاچ کے اس خیال کو مسترد کرتا ہے کہ سائنس، مجرد اور عمومی ضابطوں کی کھوج لگاتی ہے جب کہ فن کسی خاص چیز کے مدرک اور علامتی پیکروں کو خلق کرتا ہے۔ کیونکہ وہ مشتمل ہوتا ہے عمومی اور انفرادی دونوں ہی پہلوؤں پر، اور جس کا مقصد ہوتا ہے آفاقی طور پر دردمندانہ شرکت کے احساس کو قایم رکھنا۔ لوکاچ کے نزدیک کسی بھی فن میں مواد ہی ہیئت کا تعین کرتا ہے اور یہ کہ ہیئت کا اثر جو مواد پر ہوتا ہے اس کی حیثیت ثانوی ہے۔ لیکن اڈورنو مواد اور ہیئت میں مغائرت کے تصور کو تسلیم نہیں کرتا۔ کیونکہ فن میں ایک جدلیاتی وحدت ہوتی ہے۔ ادب حقیقت سے براہ راست رشتہ قائم نہیں کرتا بلکہ درمیان میں ایک دوری distance کو قائم رکھتا ہے۔ اس طرح فن ناراست بلکہ اڈورنو کے لفظوں میں حقیقی دنیا کا منفی علم مہیا کرتا ہے۔ اسی بنا پر اس کی ترجیح جدیدیت کے تصور حقیقت پر زیادہ ہے۔ ہورک ہائمر بھی جدیدیت اور آواں گارد کی ان معنوں میں حمایت کرتا ہے کہ وہ جمود وانفعالیت اور سیاسی اور فنکارانہ یکساں روی سے انکاری ہیں اور اس طرح وہ ہر اتمناعی اور انسدادی اور جبری آئیڈیولوجی کے خلاف ہیں۔ خود مارکوزے بھی خودکار تخلیق کے عمل کو انسدادی اور جبری سوسائٹی سے انحراف کی مثال قرار دیتا ہے۔ یہ تصورات ذہن وضمیر کی آزادی پر بھی گواہ ہیں اور مارکسی روایت کو ایک نئی تعبیر بھی مہیا کرتے ہیں۔ فن بقول اڈورنو حقیقت کا علم اس لیے مہیا نہیں کرتا کہ تناظری طور پر وہ حقیقت کی نمائندگی کرتا ہے بلکہ اس لیے کہ وہ اپنی فطرت کے لحاظ سے خودکار ہے۔ وہ ان چیزوں کو معرض اظہار میں لاتا ہے جنہیں علم کی تجربی empirical شکلوں نے چھپا رکھا ہے۔ فن ان معنوں میں علم مہیا کرتا ہے کہ وہ تجربی اعداد وشمار پر اثر انداز ہوتا ہے وہ حقیقت کے داخلی مقصد سے ربط قائم کرتا ہے اور جس کا نتیجہ روشنی معنی خیزی کی صورت میں برآمد ہوتا ہے۔

اڈورنوفن کے خصوصی علمیاتی تفاعل پر زور دیتے ہوئے ادب کے خودکار کردار کا دفاع کرتا ہے جب کہ لوکاچ فن میں تصور خیزی کے عمل کی اس لیے وکالت کرتا ہے کہ پھر اس میں پارٹی اسپرٹ کے تصور کے لیے بھی گنجائش نکالی جا سکتی ہے۔

OO

جہاں تک موضوع و مواد کا سوال ہے لوکاچ کی نظر میں اس کا ماخذ عصر کے بڑے بڑے مسائل ہوتے ہیں۔ ادب میں تب ہی (اوریجنلٹی) خلقی پن بھی پیدا ہوتا ہے۔ ادب اس کے لیے طبقاتی جدوجہد کا ایک ہتھیار بھی ہے۔ اس کے برعکس اڈورنو ادب کے persuassive تفاعل کے خلاف ہے۔ اور اس احتساب کے بھی خلاف ہے جسے سوویت افسر شاہی نے رواج دیا تھا اور بوجوہ لوکاچ بھی جس کی سند دیتا ہے۔ ادب سیاسی وابستگی کا تو مظہر ہوتا ہے لیکن محض کسی ایک سیاسی نظریے کی طرف داری تک اسے اپنے آپ کو محدود نہیں کرنا چاہئے۔ اس طرح اڈورنو ادب کے اس پرانے تصور کے خلاف ہے جس کی ترجیح کسی خاص مقصد پر ہوتی ہے۔ اڈورنو یہ مانتا ہی نہیں کہ زندگی کے معمولات میں جس طرح لفظ اپنے معنی کی ترسیل کرتا ہے ادب میں بھی اس کی وہی صورت ہوتی ہے۔ گویا ادبی متن میں لفظ دوسرے معنی کے طور پر وارد ہوتا ہے۔ اڈورنو سیاسی پیغام کے بجائے احتجاج کو زیادہ کاری اور موثر گردانتا ہے۔ ادبی تخلیق کے خودکار ہونے کا مطلب ہی وہ یہ بتاتا ہے کہ اپنی ماہیت میں وہ سماجی اور سیاسی ہوتی ہے۔ دراصل اڈورنو، میکس ہورک ہائمر اور ہربرٹ مارکوزے تینوں ہی حقیقت نگاری کے تصور کو کم و بیش مسترد کرتے ہیں۔ انہیں فاشزم اور مطلق العنانی حکومت کے تلخ تجربات تھے اور امریکی ماس کلچر، سرمایہ داری اور صرف منافع خوری کی بنیاد پر قائم تجارت کا انہیں بھی گہرا تجربہ تھا۔ نازی اور امریکی سماج دونوں ہی ان کے نزدیک یک بُعدی one-dimensional ہیں۔

OO

معروضی حقیقت اور فنی حقیقت اور فن کار کے رشتے اور بنیادی اور بالائی ساخت کو جرمن مارکسیوں نے ایک اہم مبحث کے طور پر مسئلہ بنایا ان میں والٹر بین جمن اور لوشین گولڈ من کی خاص اہمیت ہے۔ والٹر بین جمن نے اپنے مضمون The work of art in the age of mechnical reproduction (1936) میں بڑے شائستہ طریقے سے فن کارانہ تخلیق کی مادی بنیاد کی توضیح کی ہے۔ وہ اپنا بنیادی دعویٰ یہی قائم کرتا ہے کہ ہر عہد کے اپنے فنی اوضاع و تدابیر

ہوتی ہیں۔ جنھیں فن کار اپنے عمل تخلیق کے دوران کام میں لاتا ہے۔ لیکن موجودہ دور میں تکنیکی ذرائع نے فن کے اس روایتی تصور پر سوالیہ نشان لگا دیا ہے۔ تکنیکی فنی نقل سازی یعنی بازتخلیقیت reproduction سے فنی عمل کا خلقی پن سب سے زیادہ متاثر ہوا ہے۔ تکنیکی فنی نقل سازی نے اس خلقی پن سے اپنے رشتے ڈھیلے کر لیے جس سے روایتی مصنوعات کی ایک خاص شناخت قائم ہوا کرتی تھی۔ اس کا کہنا ہے کہ جب فنی کارناموں کو جانچنے کے لیے کسی مستند کسوٹی ہی کی ضرورت نہیں رہی تو فن کا سارا تفاعل ہی الٹ پلٹ گیا۔ نتیجہ یہ ہے کہ جدید تکنیکی ایجادات (جیسے سینما، ریڈیو، فوٹو گرافی، گراموفون) نے فنی تخلیق کے تصور ہی کو بدل کے رکھ دیا ہے۔ اب ان فنی اشیاء کا وہ تصور وہ مرتبہ اور وہ قدر بھی باقی نہیں رہی جو گزشتہ ادوار سے وابستہ تھی۔ ٹکنالوجی نے انفرادی فنی کارناموں کو مختلف طریقوں اور وسیع تر ذرائع سے لامحدود تعداد میں خلق کرنے کے کام کو آسان بنادیا ہے، جو ایک چیدہ اقلیت کے بجائے عوام کی ایک اکثریت کو فنی نقول مہیا کرنے پر قادر ہے۔ بین جمن اس کلیے کو مسترد کرتا ہے کہ صحیح موضوعی مواد کی بنا پر انقلابی فن متشکل ہوتا ہے۔ بلکہ اس کا کہنا ہے کہ فن کار کو اپنے عہد کی فن کارانہ قوتوں میں انقلاب پیدا کرنا چاہیے۔ اس طرح (بقول مابعد جدید تھیورساز گریگوی اُلرجس نے بین جمن کے اس تصور کو اور زیادہ وسعت بخشی ہے) جب لوگ سوچنے لگیں کہ فنی نقل سازی اصلی فن کی تخلیقیت کے لیے موت ہے نیز جو اس کے اعلیٰ درجے کو کوتاہ کرتی ہے تو ایک نئی تخلیقیت کی شکل رونما ہو سکتی ہے۔

○○

بین جمن نے انیسویں اور بیسویں صدی کی شہری اور صنعتی سوسائٹی اور ذرائع ابلاغ کے غیر معمولی ارتقا کا بڑی گہرائی کے ساتھ جائزہ لیا تھا۔ ایک مارکسی ہونے کے ناطے اسے ماس کلچر اور اس کی تشکیل کی نوعیت اور اسے عوام کے برتنے کے موضوع اور مسئلے سے خصوصی رغبت تھی۔ اس کا کہنا ہے کہ میڈیا حقیقت کے ساتھ گہرا رشتہ قائم کر کے ادب اور فن کے سلسلے میں رواجی اور بورژوازی elite کو جڑ سے اکھاڑنے کی صلاحیت رکھتا ہے۔ نیز اسے ایک قسم کی سیاسی آزادی بھی مرحمت کرتا ہے۔ بین جمن کے لیے نئی فنکارانہ تکنیکوں اور ان ذ[illegible] خاص قیمت ہے جو کسی بھی تخلیق کو اثر گیر بنانے کے تعلق سے ضروری ہیں نہ اور اقتصادی صورت حال کی صحیح تر مظہر بن کر رہ جائیں۔ بین جمن فنی عمل میر اہمیت دیتا ہے۔ جیسے فوٹو گرافی میں تکنیک اتفاقی چیز نہیں ہوتی بلکہ فن کا وہ لازمی جزو ہوں ہے۔

اس طور پر بین جمن کا اصرار اس رشتے پر ہے جو کسی فن پارے اور تخلیق فن کی ہمیشہ بدلنے والی حالتوں کے مابین ہوتا ہے۔ غالباً اسی بنا پر وہ بریخت کے تھیٹر کو ایک نمونہ قرار دیتا ہے۔ بین جمن یہ بھی لکھتا ہے کہ ''فن پارہ ایک تنظیمی عمل اسی صورت میں ادا کرسکتا ہے جب وہ ایک متحرک نمونہ ثابت ہو۔'' اس لیے آرٹ اور لٹریچر میں صرف وابستگی کافی نہیں ہے۔ اس کے لیے ایک نئی روایت قائم کرکے دوسرے نئے ادیبوں کے لیے ایک نمونہ بننا بھی ضروری ہے اور یہ اسی وقت ممکن ہے جب ان کو ایک بہتر بنایا ہوا فنی آلہ مہیا کیا جائے''۔ (ترجمہ از: اصغر علی انجینئر)

اس مقام پر پہنچ کر یہ بھی کہا جاسکتا ہے کہ رواجی بنیاد ritual basis کی جگہ سیاست نے لے لی ہے۔ رواجی بنیاد کے اوجھل ہوجانے کے ساتھ ہی فن کی خودکارانہ ماہیت بھی اوجھل ہوگئی۔ گویا اوریجنل پر نقل حاوی ہوگئی جس سے تخلیقی استناد کو بڑا ضرر پہنچا۔ بین جمن سوشلسٹ ادیبوں اور فن کاروں کو یہ مشورہ دیتا ہے کہ وہ نئی تکنالوجی کو بورژاوژی سے چھین لیں اور خود فنی نقل سازی کا کام اپنے ہاتھ میں لے لیں۔ وہ داداؤں dadaists کی مثال دیتے ہوئے کہتا ہے کہ ان کا مقصد اپنے فنی نموز.ں کے ہالے کو تہس نہس کرنا تھا۔ فنی وسائل کا استعمال کرنے کے باوجود وہ ان نمونوں کو باز تخلیق کا نام دیتے تھے۔ ان کے نزدیک فن کا یہ ایک نیا تفاعل تھا۔ آواں گارد کے تعلق سے بین جمن کا یہ رویہ لوکاچ کی تہذیبی روایتوں کے دفاع کے رویے کے منافی ہے۔ وہ جب فنی تخلیق کی رسمی تدابیر کے بالمقابل اپنے تحفظات کا اظہار کرتا ہے تو اسے ہم بریخت اور اڈورنو کے زیادہ نزدیک پاتے ہیں۔ بین جمن داداؤں کے کاموں کی سیاسی معنویت کو موضوع بحث بناتا ہے اور اس زیریں لہر کی نشان دہی کرتا ہے جسے انقلابی مواد سے موسوم کیا جاتا ہے۔ سرمایہ دار سوسائٹی اس طرح کے مواد کو روایتی ہیئتوں میں سرایت کرلیتی ہے۔ اسی لیے بین جمن بہ اصرار کہتا ہے کہ فن کو سیاسی ہونا چاہیے۔

شاعری کے سلسلے میں بین جمن کے خیالات کا اطلاق فن اور پورے ادب پر کیا جاسکتا ہے۔ اس ضمن میں بھی وہ تخلیقیت ہی کو ملحوظ رکھتا ہے۔ جس کی اپنی ایک راہ اور ایک رو ہوتی ہے۔ وہ یہ مانتا ہی نہیں کہ نظم کا کوئی مقصود بھی ہوتا ہے یعنی وہ کسی توقع کو پورا کرتی ہے۔

OO

بین جمن نے تخلیقی فن کے ساتھ فن تنقید پر بھی بڑی توجہ خیز باتیں کہی ہیں۔ وہ کہتا ہے:

''کوئی بھی متن یا فن پارہ جو ہے اس سے بھی زیادہ تخلیقیت کا تقاضہ کرتا ہے۔

تنقید اس کے لیے ناگزیر ہوتی ہے بلکہ تنقید فن کا ایک لازمی ضمیمہ ہے۔
تنقید کے بغیر کسی فن کا تصور بھی نہیں کیا جاسکتا کیوں کہ فن اپنی ماہیت میں
تنقیدی ہے۔''

تنقید تبصرہ نہیں ہے۔ تبصرہ کو اس کا فوری مقصد بہت محدود کر دیتا ہے اور یہ چیز اسے صرف موضوع و مواد تک محدود کرتی ہے۔ جب کہ تنقید ایک وسیع الحدود عمل ہے جسے سرسری گفتار سے کوئی مطلب نہیں ہوتا، بلکہ اس کا خاص قصد صداقت جوئی کے ساتھ خصوصیت رکھتا ہے۔

بعض سطحوں پر بین جمن سے اختلاف ضرور کیا جاسکتا ہے لیکن مسائل کی تہہ میں اتر کر چیزوں کو دیکھنے اور سمجھنے کا اس کا اپنا انداز تھا۔ اس کا اثر دوسرے اور کئی نو مارکسیوں میں دیکھا جاسکتا ہے۔ ارنسٹ فشر کے یہاں دلائل پیش کرنے کا اسلوب اور نئے امتزاجات اور نئے مرکبات قائم کرنے کا طریقہ بین جمن ہی سے ماخوذ ہے بلکہ ارنسٹ فشر نے اسی کے تصورات پر اپنی فکر کی اساس رکھی ہے۔ خود اڈورنو، بین جمن کا قایل رہا ہے۔ اس نے اکثر اپنے استدلال کی توثیق کے لیے بین جمن ہی کی طرف توجہ کی ہے۔ بین جمن نے تہذیبی تاریخ کا جو عالمانہ تجزیہ کیا ہے۔ اس میں وہ ایک ایسے ذہن کا ثبوت فراہم کرتا ہے جو اپنا رہ نما آپ ہے۔ جیسے مارکس اس کے لیے کوئی بھولا بھٹکا سبق ہو۔ اسی طرح بادلیر کے فکر و فن کے تجزیوں میں اسے مشکل ہی سے مارکسی کہا جاسکتا ہے۔ وہ اتنا ضرور کہتا ہے کہ بادلیر کی شاعری جوہر اور نمود کے ایک متذبذب کھیل سے عبارت ہے۔

''یہ غنائی شاعری کا وہ تجربہ ہے جس نے پورے یوروپ پر گہرے اثرات قائم
کیے ہیں۔''

اس کے برعکس بریخت جیسے کشادہ ذہن مارکسی بھی تھے جنھوں نے اپنے تجربات کا تو دفاع کیا اور ان تاویلات سے بھی بڑے اعتماد اور استقلال سے کام لیا جو انہیں غیر مارکسی ہونے کے خطرے سے محفوظ رکھ سکتی تھیں۔ لیکن بادلیر کے ضمن میں وہ اس خیال کا قطعی حامی نہیں تھا کہ اس کی شاعری اس کے عہد کی مظہر ہے۔ بجائے اس کی بریخت ازراہ طعن و تمسخر یہ کہتا ہے کہ:

''بادلیر کی شاعری کسی طور پر بھی اپنے عہد کی مظہر نہیں ہے۔ حتیٰ کہ اس عہد
کے دس برسوں کی بھی نہیں۔''

OO

نو مارکسیت کی ایک دوسری روایت لوشئین گولڈ من کے یہاں ملتی ہے۔ اس نے 17 ویں صدی کے فرانسیسی ادب اور ژان زین ازم Jansenism کی آئیڈیولوجی کے رشتے کا تجزیہ کرتے ہوئے اس نتیجے پر پہنچتا ہے کہ ادبی متن اور سماجی اقتصادی ساخت اور ادبی فینومینا کے بیچ ایک براہ راست رشتہ ہوتا ہے۔ جس میں اجتماعی لاشعور کی ثالثی یا وساطت کا کوئی رول نہیں ہوتا۔ گولڈمن بڑے بحث و مباحثے کے بعد مارکس کے ان خیالات پر اپنی تھیوری قائم کرتا ہے، جو اس نے طبقۂ تجار کی اشیا پرستی کے تعلق سے ظاہر کیے تھے۔ گولڈمن اس پر یہ دلیل دیتا ہے کہ

> ''مارکس نے بہت پہلے یہ اندازہ قائم کرلیا تھا کہ آئندہ مارکیٹ کی معیشتیں کیا رخ اختیار کریں گی۔ مارکیٹ معیشتوں سے اس کی مراد وہ سوسائٹیاں ہیں جن میں اقتصادی سرگرمی حاوی حیثیت رکھتی ہے۔ اجتماعی شعور بتدریج تمام عملی حقیقت سے محروم ہوتا چلا جارہا ہے اور نتیجتاً اقتصادی زندگی کے ایک معمولی سے عکس سے زیادہ اس کی وقعت نہیں رہ گئی ہے اور بالآخر اسے محو ہوجاتا ہے۔''

گولڈمن مواد کے مختلف عناصر میں جو رشتے ہیں ان کا تجزیہ کرتے ہوئے یہ مثال دیتا ہے کہ: ایک مچھلی کی صدری پر ایک پرند کے بازو اور ایک پستان دار mammal جانور کے آگے کے پاؤں میں ایک تناسب ہوتا ہے (جسے گولڈمن تطبیقی homologous کہتا ہے)۔ اس طرح ساخت اور ان سب میں جو رشتہ ہے اس کی مطابق گولڈمن کی تطبیقات homologies ادب، تصورات اور سماجی گروہوں کے درمیان ساختی مشابہتوں کے ساتھ مشروط ہیں۔ اس بنیاد پر وہ یہ خیال بھی قائم کرتا ہے کہ ادبی متون انفرادی ذہنی اپج کے بجائے بین انفرادی ذہنی ساختوں (یعنی گروہوں اور طبقات) کے خلق کردہ ہوتے ہیں۔ ان ساختوں میں کارفرما آئیڈیاز کو غیر معمولی اور اہم ادیب دریافت کرتے اور پھر انہیں اپنے فن پاروں میں از سر نو خلق کرتے ہیں۔ وہ اپنی تصنیف Towards a Sociology of the Novel میں جدید ناول کی ساخت کا رشتہ مارکیٹ معیشت کی ساخت سے بتاتے ہوئے دونوں کو تطبیق homology کی صورت میں دیکھتا ہے۔ وہ ایک عام مفروضے کے طور پر یہ خیال قائم کرتا ہے کہ کلاسیکی ناول کی ساخت اور آزاد معیشت میں مبادلے exchange کی ساخت کے درمیان ایک homology یعنی

تطابق کی صورت ہوتی ہے۔ وہ اس ضمن میں راب گریے اور کافکا کے ناولوں کی مثال دیتے ہوئے یہ بتاتا ہے کہ یہ ناول اشیا کے بارے میں ہیں۔ ان میں اشیا کے تعلق سے ایک انفرادی رائے اور وژن کے علاوہ معروضات کا ایک منظم اور تجزیاتی ریکارڈ دستیاب ہے۔ ان کی پہچان ان کے کردار کے محو ہونے (یعنی انسان کے کالعدم ہونے) اور نتیجے کے طور پر اشیا کی خودکاری میں افزونیت سے عبارت ہے کہ اس سارے عمل کو وہ مارکسی اصطلاح میں تجسیم کاری reification (یعنی تصور کو حقیقت سمجھنے کے عمل) کا نام دیتا ہے۔ جسے آزاد مارکیٹ معیشت کی بے روک ٹوک ترقی کا نتیجہ بھی کہہ سکتے ہیں۔ اس ساری صورت حال کے پیش نظر وہ یہ مفروضہ قائم کرتا ہے کہ ادبی ہیئتوں اور اقتصادی نظام میں ایک براہ راست رشتہ ہوتا ہے۔

OO

گولڈمن فرانسیسی ساختیات کو یہ کہہ کر مسترد کر دیتا ہے کہ وہ جامد ہے۔ اس کی جگہ وہ خلقی ساختیات genetic structuralism کا تصور پیش کرتا ہے۔ اس کا یہ اصرار ہے کہ بین انفرادی موضوع ہی معنی خیز ساخت کو خلق کرتا ہے۔ یہ بین انفرادی موضوع کسی طبقہ (پرولتاریہ ربورژواژی) کا ہو سکتا ہے۔ اتنا ہی نہیں بلکہ ایک مختصر سے گروہ کا بھی ہو سکتا ہے۔ موضوع سے اس کی مراد وہ نظریہ حیات، آرزومندیوں کا وہ مجموعہ، وہ تصورات اور محسوسات ہیں جن کی توضیح پورا ایک سماجی طبقہ کرتا ہے۔ اجتماعی اور مشترک موضوع ہی زندگی کا نظریہ بھی فراہم کرتا ہے۔ اس طرح کے اشتراک کا اظہار بقول گولڈمن عہد کے بڑے اور اہم فلسفیانہ اور ادبی متن میں ہوتا آیا ہے۔

OO

گولڈمن فرد کے واقعی شعور اور امکانی شعور میں بھی امتیاز کرتا ہے۔ وہ کہتا ہے کہ بڑے ادیب بین انفرادی موضوع کے حوالے سے امکانی شعور ہی کا اظہار کرتے ہیں۔ جو ہماری زندگیوں کی بنیادی سماجی حالتوں کی معنی فہمی میں بڑی مدد کرتا ہے۔ اسی بنا پر گولڈمن بالتکرار اس امر پر زور دیتا ہے کہ ادبی متون کسی ایک ذہن کی پیداوار نہیں ہوتے ان کی اساس ایک خاص طبقے یا ایک خاص گروہ سے متعلق بین انفرادی ذہنی ساختوں پر ہوتی ہے۔ انہیں ذہنی ساختوں کو وہ نظریہ حیات سے تعبیر کرتا ہے جنہیں یہ طبقے یا گروہ تشکیل بھی دیتے ہیں اور انہیں منسوخ بھی کرتے ہیں تاکہ بدلتی ہوئی حقیقتوں کے ساتھ اپنے آپ کو ہم آہنگ کر سکیں۔

OO

گولڈمن کے بعد ژاک لین ہارٹ بھی گولڈمن سے متاثر ہو کر کم وبیش اسی طریقے سے راب گریے کا تنقیدی محاکمہ کرتا ہے۔ فرق اتنا ہے کہ گولڈمن کے مقابلے میں لین ہارٹ ذہنی طور پر رولاں بارتھ، ژاں رکارڈو اور رومن جیکب سن کے ساختیاتی تصورات سے زیادہ قریب ہے۔ وہ ادبی متون کا تجزیہ کرتے ہوئے متنی ساخت اور 1950ء کے فرانس کی سماجی/اقتصادی ساخت اور ادبی فینومینا کی ساخت کے مابین گہری مشابہت دیکھتا ہے لیکن مارکس کے جدلیاتی مادیت کے تصور اور ساختیاتی تصور کے درمیان جو کشمکش ہے اس سے وہ چھٹکارا نہیں پا سکا۔ اس لیے ایک ایسی تاویل کی صورت سے ہمیں سابقہ پڑتا ہے جو قائل تو کر دیتی ہے لیکن تقابل میں اس کی جانبداری اکثر تجاوز کی راہ اختیار کرنے کے باعث اسی کے فیصلے کو سوال زد بھی کرتی ہے۔

OO

مارکسیت محض ادب کے سماجی رشتوں کو بنیاد بنانے تک محدود تھی۔ لیکن فرانسیسی فلسفی لوئی آلتھیوسے اور ادبی نقاد پیئرے ماشیرے نے ان مخصوص حد بندیوں سے پرے اٹھ کر بعض نئے تصورات کی گنجائش بھی نکالنے کی سعی کی۔ دونوں نے نہ صرف یہ کہ اپنے آپ کو ساختیاتی مفکر ماننے سے انکار کیا بلکہ نہایت واضح طور پر ساختیات کے بعض پہلوؤں پر کھل کر تنقید بھی کی ہے۔ باوجود اس کے دونوں ہی کی فکر اور اس کے اطلاق کے عمل میں ساختیاتی فہم کی کارفرمائی سے انکار نہیں کیا جا سکتا۔ رمن سیلڈن نے Structuralist Marxism (1995) میں عصری ادبی تھیوری کے تحت آلتھیوسے اور پیئرے ماشیرے وغیرہ کو ساختیاتی مارکسی قرار دیتے ہوئے ٹیری ایگلٹن اور ریمنڈ ولیمز پر بھی مدلل بحث کی ہے جن پر آلتھیوسے کی ساختیاتی فکر کے گہرے اثرات ہیں۔

آلتھیوسے کی ساختیاتی مارکسیت نے ادبی تھیوری پر جو بنیادی اثر قائم کیا ہے اس میں مرکزی حیثیت اس کے آئیڈیولوجی کے تصور کی ہے۔ حتیٰ کہ بعض پس ساختیاتی کاموں میں اسٹیٹ کے آئیڈیولوجیکل آلات اور انسانی موضوع کی تشکیل (جسے اس نے interpellation کا نام دیا ہے) کے نظریے ہی کو بنیاد بھی بنایا گیا ہے۔ آلتھیوسے کا کہنا ہے کہ ایک سرمایہ دار سوسائٹی میں آئیڈیولوجی ان افراد کو اپنے سانچے میں ڈھالنے کا کام کرتی ہے جو بہ رضا و رغبت اپنے آپ کو اس کے مطابق ڈھالنے پر آمادہ ہوتے ہیں اور سوسائٹی جیسی ہے اسی حالت میں

اسے وہ قبول بھی کر لیتے ہیں۔ یہاں گرامچی کی گونج سنائی دیتی ہے۔ یہی وہ دائرہ ہے جس میں آئیڈیولوجی اپنا کام کرتی ہے۔ آلتھیوسے کی مارکسیت اور روایتی مارکسیت میں حدِ فاصل بھی آلتھیوسے کے اسی آئیڈیولوجی کے تصور نے قائم کی ہے۔ آلتھیوسے کے نزدیک آئیڈیاز بھی مادی ہوتے ہیں۔ ایک جگہ وہ آئیڈیولوجی کی وضاحت کرتے ہوئے لکھتا ہے۔

''ہم بالعموم مذہبی آئیڈیولوجی، اخلاقی آئیڈیولوجی قانونی آئیڈیولوجی سیاسی آئیڈیولوجی وغیرہ کے نام لیتے ہیں اور بھی کئی نظریہ ہائے زندگی ہیں۔ ایک تنقیدی نقطہ نظر سے زیر بحث آئیڈیولوجی کی ہم ایسے ہی جانچ پرکھ کرتے ہیں، جیسے ایک ماہر نسلیات قبائلی سماج کے اساطیر کی تحقیق کرتا ہے کیونکہ دنیا کے تعلق سے ہمارے نظریے بڑی حد تک تخیلاتی ہیں یعنی یہ کہ وہ حقیقت سے میل نہیں کھاتے۔ یہ تسلیم کرنے کے باوجود کہ وہ حقیقت سے میل نہیں کھاتے یعنی یہ کہ وہ ایک التباس خلق کرتے ہیں۔ ان کی تشریح ناگزیر ہوتی ہے۔ تاکہ اس دنیا کی حقیقت کا پتہ لگا سکیں جو ان کی تخیلاتی نمائندگی کے پیچھے کارفرما ہے۔'' (آئیڈیولوجی: التباس رالیوژن)

اس طرح آئیڈیولوجی میں جو کچھ کہ نمائندگی ہوتی ہے وہ ان حقیقی رشتوں کے نظام سے وابستہ نہیں ہوتی جو افراد کے وجود پر تسلط جما لیتے ہیں بلکہ افراد کا ان کے ان حقیقی رشتوں کے تعلق سے تخیلاتی رشتہ ہوتا ہے جن میں وہ زندگی بسر کرتی ہے۔

OO

آلتھیوسے کا اصرار ہے کہ لوگ جن حقیقی سماجی رشتوں کے درمیان زندگی بسر کرتے ہیں۔ آئیڈیولوجی ان کے تخیلاتی بیانوں کی نمائندگی کا معاملہ ہے۔ اس قسم کے حقیقی رشتوں کے تخیلاتی بیانات، دراصل سرمایہ دار سماج کو قائم اور برقرار رکھنے میں بنیادی کار انجام دیتے ہیں۔ گویا بقول آلتھیوسے آئیڈیولوجی نام ہے اس تخیلاتی رشتے کی نمائندگی کا جسے لوگ وجود کی حقیقی حالتوں سے تعبیر کرتے ہیں۔ وہ یہ بھی کہتا ہے کہ سائنس کے برخلاف آئیڈیولوجی ہمیشہ حقیقت کی مسخ شکل کے طور پر واقع ہوتی ہے۔ جسے تھوپا جاتا ہے ساختوں اور نظامات کے وسیلے سے۔ اس میں کوئی شک نہیں کہ Repressive State Apparatus (RSA) کے ذریعے بڑے پیمانے پر جبر بھی کیا جاتا ہے۔ اس میں جسمانی زدوکوب بھی شامل ہے، بقول آلتھیوسے فوج اور

پولس بھی وہی کرتی ہے جس آئیڈیولوجی کے تحت انہیں مقرر کیا گیا ہے۔ اسی طرح خالص آئیڈیولوجیکل آلات نام کی بھی کوئی چیز نہیں ہوتی۔ آئیڈیولوجی، روزمرہ زندگی کے معمولات، اعمال، رسومات، نشانات اور نمائندگیوں میں نقش کی جاتی ہے۔ لوگ اصل مسئلے کو سمجھے بغیر یہ (غلط) باور کرتے ہیں کہ وہ آزاد اور خودمختار ہیں۔ آئیڈیولوجی کے اطلاق کے لیے جن ذرائع سے کام لیا جاتا ہے۔ آلتھیو سے انہیں (ISAs) Ideoligical State Apparatuses سے موسوم کرتا ہے۔ جن میں چرچ، خاندان، میڈیا اور تہذیبی وسائل اور نمونوں جیسے ادب، فن اور کھیل وغیرہ کی خاص حیثیت ہے۔ ان کے علاوہ درس وتدریس کے شعبوں، سیاسی پارٹیوں اور گروہوں اور قانونی صیغوں اور ٹریڈ یونینوں کے ذریعے بھی آئیڈیولوجی کا نفاذ کیا جاتا ہے۔ جب یہ ذرائع بھی کسی حد تک ناکام ثابت ہوتے ہیں تو (ISAs) کی جگہ Repressive State Apparatuses (RSAs) کے ذریعہ جبر واستبداد سے بھی کام لیا جاتا ہے اور آلات یا اوزار ہتھیار کی شکل اختیار کر لیتے ہیں۔ آلتھیو سے کا ISSAA تصور ایک نئی اصطلاح کے طور پر مارکس کے سپر اسٹرکچر کی یاد دلاتا ہے۔ مارکس کے علاوہ دوسرے بہت سے مارکسیوں نے مذہبی، تعلیمی اور قانونی اداروں کے علاوہ ادب وفنون کو بھی اس بالائی ساخت ہی سے وابستہ کیا ہے جو ایک خاص منصوبے کے تحت ایک خاص نظریے کو سماجی معمول بنانے میں اہم کردار ادا کرتے ہیں۔ خود مارکس بھی ادبی کاموں کو ایک وسیع تر آئیڈیالوجیکل بالائی ساخت کا حصہ خیال کرتا تھا جو بڑے موثر طریقے سے مقتدر طبقے کے نظریے کو عوام کے ذہن میں بٹھانے میں ایک اہم رول انجام دیتے ہیں۔ ہم سمجھتے ہیں کہ ہم جو کچھ اخذ کر رہے ہیں وہ ہمارا انتخاب ہے جب کہ اس اخذ وقبولیت میں ہمارے انتخاب کا کوئی دخل نہیں ہوتا۔ آلتھیو سے اسے interpellation کا نام دیتا ہے۔ سرمایہ داری، بقول آلتھیو سے اسی چال پر چل کر ترقی کرتی ہے۔ وہ ہمیں آزاد فاعل و عامل کا جھوٹا احساس دلاتی ہے۔ جب کہ دراصل وہ جو چاہتی ہے وہی اشیا ہم پر تھوپ دیتی ہے۔ اس طرح جمہوریت ہمیں یہ باور کراتی ہے کہ ہم ہی سرکار کا انتخاب کرنے والے ہیں۔ ہم نے ہی سرکار کا انتخاب کیا ہے۔ لیکن عملاً سیاسی پارٹیوں کے درمیان جو اختلافات ہیں پاور میں آنے کے بعد ان میں اتنا فرق نہیں رہ جاتا جو پہلے تھا۔ interpellation کے حوالے سے لوگوں کو یہ خوش خواب دکھایا جاتا ہے کہ وہ سماجی اجبار سے اپنے آپ کو آزاد اور خودمختار ہستی کے طور پر محسوس کریں۔ اس جھانسے میں آنے کے بعد بغیر کسی جسمانی زدوکوب کے ان پر پوری

طرح کنٹرول کرلیا جاتا ہے اور ایک ایسے سماج کی تنظیم و تشکیل کی جاتی ہے جس میں دولت اور طاقت کا مرکز جس اقلیت کے ہاتھوں میں تھا انہیں کے ہاتھوں میں برقرار رہتا ہے۔ اس سے یہی ثابت ہوتا ہے کہ آئیڈیولوجی کی طاقت، مادی طاقت سے زیادہ کارگر، زیادہ معنی خیز اور زیادہ موثر ہوتی ہے۔

OO

آلتھیوسے سماجی نظام پر سماجی تشکیل کو ترجیح دیتا ہے۔ اس کے نزدیک سماجی تشکیل ایک لامرکز ساخت ہے۔ جس کی نہ کوئی وحدت ہوتی ہے نہ جس کا کوئی حاکمانہ اصول ہوتا ہے۔ سماج دراصل ایک 'کل' کے طور پر ساختہ ہے، جو مشتمل ہے اضافی خود مختار سطحوں پر۔ جیسے قانونی، تہذیبی، سیاسی سطحیں وغیرہ۔ جن کی فصل بندی articulation (روایتی مارکسی اقتصادی جبر کے تصور کے برخلاف) صرف آخری مرحلے پر اقتصادی جبر کے تحت مقرر ہوتی ہے۔ اسی بنیاد پر آلتھیوسے سماجی تشکیل میں ایک مختلف، سطحوں levels کی تھیوری متشکل کرتا ہے اور بہ اصرار کہتا ہے کہ ان مختلف سطحوں میں آپس میں کوئی وحدت نہیں ہوتی۔ اس وجہ سے آلتھیوسے انہیں اضافی خود مختاری relative autonomy کا حامل قرار دیتا ہے۔ یہ خیال مارکس کے اس تصور ہی کی توسیع ہے جو اس نے یونانی کلاسیکی فن پاروں اور اقتصادی بنیاد میں مغائرت کی بنیاد پر قائم کیا تھا (مارکس اس خیال کو تھیوری میں نہیں بدل سکا) آلتھیوسے نے فن کا اضافی خودکاری کا تصور قائم کر کے واضح بنیادوں پر مارکس کی نظریاتی الجھن کا سد باب کر دیا۔

آلتھیوسے کی نظر میں ساختوں structures کا کوئی مرکز ہے نہ جوہر۔ اس طرح کی اقتصادی بنیاد کا بھی کوئی جوہر نہیں ہے نیز یہ کہ بالائی ساخت کی حیثیت محض ایک ثانوی عکس کی ہے۔ آلتھیوسے نے اس صورت کو لامرکزیت decentering سے موسوم کیا ہے۔ یعنی وحدت سے عاری۔ اسی بنا پر وہ فن کے عمل میں اضافی خود مختاری دیکھتا ہے کہ اقتصادی سطح محض آخری شمار میں ہی اس کا تعین کرتی ہے۔

OO

آلتھیوسے کا خیال ہے کہ کلچر اور اقتصادیات میں ایک تعلق ہونے کے باوجود فن یا ادب اقتصادی اجبار سے کسی حد تک آزاد ہوتا ہے۔ کیونکہ سماجی تشکیل میں مختلف سطحوں میں باہمی وحدت نہیں ہوتی، بلکہ وہ اپنے اپنے عمل میں بڑی حد تک خود مختار ہوتی ہیں۔ آلتھیوسے نے یہ

تصور قائم کر کے ان سہل پسند مارکسیوں کو تنقید کا نشانہ بنایا ہے جن کی نظر میں اقتصادی بنیاد کی نوعیت ہی بالائی ساخت superstructure کا تعین کرتی ہے۔ اس عمل کی تشریح کرتے ہوئے وہ Overdeterminism یعنی متجاوز تعینیت جیسی اصطلاح فرائڈ سے اخذ کرتا ہے۔ فرائڈ خواب کی علامت کے ذیل میں اس علامت کو متجاوز تعین Overdetermined کا نام دیتا ہے جو کئی علیحدہ علیحدہ یا ایک دوسرے سے متعلق اسباب کا نتیجہ ہوتا ہے۔ فرائڈ علامت خواب کو متجاوز تعین کے طور پر اخذ کرتا ہے کیونکہ اس کی تشریح محض ایک ماخذ یا ایک معنی سے ممکن نہیں ہے بلکہ اس کے لیے کئی باہمی طور پر مربوط ماخذ اور معانی درکار ہوتے ہیں۔ آلتھیوسے نے اپنے مضمون Contradiction and Overdeterminism میں متجاوز تعینیت کی اصلاح کو ایک خاص تاریخی رسیاسی معنی میں استعمال کیا ہے۔ وہ کہتا ہے کہ ایک مختلف سماجی اجبار کا سلسلہ کسی ایک واحد متجاوز تعین واقعے جیسے سیاسی انقلاب پر منتج ہو سکتا ہے۔ یعنی کوئی بھی چیز (جو واقع ہے) کوئی ضروری نہیں کہ کسی ایک سبب (جیسے اقتصادی سبب) کا نتیجہ ہو۔ اس کے پیچھے ایک سے زیادہ اور ایک ساتھ کئی اسباب کارفرما ہو سکتے ہیں۔ اس طرح آلتھیوسے بالائی ساخت اور بنیاد کے روایتی رشتے کو سوال زد کرتا ہے۔ آلتھیوسے کی متجاوز تعینیت کا تصور، علت و معلول کے روایتی نظریے کے تئیں ایک تنبیہ اور ایک چیلنج ہے۔

OO

آلتھیوسے کا ادبی نظریہ، دوسرے روایتی مارکسیوں سے کافی حد تک مختلف ہے۔ اس کا یہ کہنا کہ ادب کے عظیم کارنامے کسی آئیڈیالوجی کے مظہر نہیں ہوتے اور نہ ہی وہ حقیقت کی (تصوراتی) تفہیم ہی مہیا کرتے ہیں۔ فن، آئیڈیولوجی اور سائنسی علم کے درمیان کہیں واقع ہوتا ہے۔ فن ہمیں ایک خاص فاصلے سے اس سرچشمہ کو دکھاتا ہے جو آئیڈیولوجی کا ماخذ ہے اور جہاں سے وہ ایک فن کے طور پر اور اس سرچشمے سے جس کی طرف اس کا اشارہ ہے علیحدگی اختیار کرتا ہے۔ اس طرح فن اس آئیڈیولوجی کو جھٹک دیتا ہے جسے اس نے برتا تھا۔ ہر اہم اور نمایاں ادبی تخلیق کی یہ خوبی ہوتی ہے کہ وہ تخلیق کار کی آئیڈیولوجی سے پرے نکل جاتی ہے۔

آلتھیوسے کا علامتی قرأت symptomic reading کا تصور ادب کے تعلق سے اس نظریے کا مظہر ہے کہ ادبی تخلیق اپنے آپ کو فوری اور پوری طرح منکشف نہیں کر دیتی بلکہ اس

کی تشکیل میں ایسے نشانات اور علامتیں بھی بار پالیتی ہیں جو قاری سے گہری توجہ کی متقاضی ہوتی ہیں۔ علاج معالجے میں symptom کی اصطلاح علامات امراض کے لیے استعمال کی جاتی ہے۔ ایک ڈاکٹر کا مقصد مریض کے علامات اعراض کا پتہ لگانا اور جانچ کرانا ہوتا ہے۔ ڈاکٹر ایک مثالی صورت حال میں اپنے مریض سے یہ نہیں پوچھتا کہ اس کے ساتھ کیا غلط ہوا ہے بلکہ وہ ان علامتوں کی جستجو کرتا ہے جن سے مریض نابلد ہے۔ آلتھیوسے کی علامتی قرأت بھی ادبی تخلیق میں ان نشانات اور علامات کو دریافت کرنے کے درپے ہوتی ہے جن کے ذریعے ایک قاری مصنف کے بھیدوں تک پہنچنے کی سعی کرتا ہے ان بھیدوں کا تعلق سماج یا تہذیب یا کسی اور ادارے اور شعبے سے بھی ہو سکتا ہے۔

OO

ماشیرے نے اپنی تصنیف A Theory of Literary Production (1966) میں آلتھیوسے کی علامتی قرأت symptomatics کی بنیاد پر ادبی متن کے تجزیے کا ایک ماڈل بھی پیش کیا ہے۔ ادبی متن میں ہیئت اور اس کا افسانوی عنصر ہی آئیڈیولوجی سے ایک فاصلہ قایم کر دیتا ہے۔ آلتھیوسے بھی یہ تسلیم کرتا ہے کہ ادبی متن میں بعض ایسے علامتی گوشے ہوتے ہیں جو بڑی گہرائی سے قرأت کا مطالعہ کرتے ہیں کیونکہ کوئی بھی متن سیدھے سادے طریقے سے یک دم منکشف نہیں ہو جاتا۔ ماشیرے بھی متن کو گنجائشوں سے معمور بتاتا ہے۔ ہر ادبی متن ایک نامکمل اظہار ہی ہوتا ہے۔ (نامکمل اس لیے نہیں کہ منشائے مصنف کے مطابق اس نے تکمیل نہیں پائی ہے بلکہ اس لیے کہ تخلیقی رو کی اپنی سمت و رفتار کے باعث ہمیشہ کچھ نہ کچھ چھوٹ جاتا ہے۔ گویا بہ ظاہر تکمیل میں بہ باطن عدم تکمیل ہر ادبی متن کا مقدر ہے)۔ ماشیرے یہ تصور قائم کرتا ہے کہ متن میں ہمیشہ کچھ نہ کچھ ان کہا unsaid رہ جاتا ہے۔ (کبھی ہیئت کے اپنے عمل کی نوعیت ایسی ہوتی ہے۔) متن میں فطری طور پر کچھ ایسے سکوتیے silences یا وقفے در آتے ہیں جنھیں قاری اپنی تخلیقی ذہانت سے پر کرنے یعنی معنی بلکہ امکانی معنی قائم کرنے کی سعی کرتا ہے۔ (یہ بھی ممکن ہے کہ کسی خارجی سیاسی جبر کے تحت فن کار نے ناراست طریق گفتار کو ترجیح دی ہو یا سیاق اور بظاہر معنی متن میں ایک تناقض کی کیفیت واقع ہونے سے ابلاغ کے عمل میں جو پیچیدگی واقع ہوتی ہے، اس کی خاص وجہ بھی وہی سیاسی یا کوئی خارجی اخلاقی جبر ہو سکتا ہے جس کے تحت اظہار میں کئی سکوتیے در آئے ہیں) ماشیرے اس قسم کے وقفوں اور ان سکوتیوں کو

معنی سے پُر گردانتا ہے۔ (جو جتنی پردہ داری کرتے ہیں اتنی ہی ان میں وفورِ معنی کی گنجائش بھی ہوتی ہے) ماشیرے ''کیا نہیں کہا گیا ہے'' what is not said کی منطق پر زور دیتا ہے کہ متن سے جو عیاں ہے وہ ظاہر ہے لیکن جو متن میں پنہاں ہے اس کی پردہ دری کی ضرورت ہے۔ اس کا ایک مطلب یہ بھی ہوا کہ ممکن ہے برف کی سل، پانی سے باہر جتنی نظر آ رہی ہے اس سے کہیں زیادہ وہ پانی کے اندر ہو۔ گویا متن بظاہر اور بہ باطن تضاد کے جبر سے محفوظ نہیں رہ سکتا۔ ماشیرے اس قسم کے تضاد کو تو اپنا مسئلہ نہیں بناتا لیکن آئیڈیولوجیکل اخفا کی بات ضرور کرتا ہے۔ دوسرے لفظوں میں جدیدیت کی معروف اصطلاح میں اسے ابہام ہی کہا جائے گا۔ اس ابہام کی گرہ کشائی کی کلید قاری کا اجارہ ہوتی ہے۔ ماشیرے کا کہنا ہے کہ متن میں وقفے رسکوتیے جہاں ایک طرف آئیڈیولوجیکل اخفا کا کام کرتے ہیں وہیں دوسری طرف وہ آئیڈیولوجیکل تضادات کے بھی مظہر ہوتے ہیں۔ ماشیرے کی نظر میں اس طرح کے معدومیے absences خود متن کے اندر اس کے لاشعور کے دباؤ کا نتیجہ ہوتے ہیں۔ گویا وہ جبر خواہ کوئی داخلی اور نفسیاتی جبر ہو بالآخر متن کی ماہیت کی تبدیلی میں اس کے خاص رول سے انکار نہیں کیا جاسکتا۔ ماشیرے کہتا ہے:

> ''متن کے اندر اور متن کے درمیان اور اس کے آئیڈیولوجیکل مواد میں ایک نزع کی صورت ہوتی ہے۔''

ماشیرے مارکسی نقادوں کے سروں پر یہ ذمہ داری عائد کرتا ہے کہ وہ بظاہر متن کے کھلے ڈلے معنی کے ابلاغ ہی پر اکتفا نہ کریں بلکہ متن کے اندر کے ان تناقضات کو سمجھنے کی سعی کریں جو آئیڈیولوجیکل جبر کا نتیجہ ہیں۔ متن کے اس لاشعوری مواد کو کھولنے اور باہر نکالنے کا کام نقاد کا ہے جو تہہ بہ تہہ نشین ہے۔ یہی تہہ بہ تہہ نشین مواد وہ تحت المتن SUB-TEXT ہے، جو اصل المتن ہے۔

تحت المتن سے مراد یہی ہے کہ وہ زیریں اور متن کی بالائی سطح کی تہہ میں جو مخفی مواد کہنے سے رہ گیا ہے۔ قاری یا نقاد اپنے تخیل و تشریح سے اس کی تشکیل کرتا ہے کہ کیا کچھ کہا گیا ہے اور اس کی تہہ میں کیا کچھ ان کہا رہ گیا ہے۔ جو کچھ ان کہا رہ گیا ہے وہی تحت المتن یا متنی لاشعوری مواد ہے۔ جو ان کہا unsaid ہے یا متن کے سکوتیوں اور وقفوں کی تعبیرات میں اس کی سمائی ہے۔ (اکثر متن کا سیاق بھی معنی کی گرہ کشائی اور معنی کو ایک خاص محل تفویض کرنے میں بڑا ممد

ہوتا ہے) ڈراموں کا قاری ڈرامے کے سیاق، ڈرامے میں واقع ہونے والے وقفوں اور سکوتیوں سے بخوبی واقف ہوتا ہے۔ یہ چیزیں ڈرامے کی رسومیات conventions سے تعلق رکھتی ہیں بلکہ ڈرامے میں لفظ کی اشارتی جہت ہی معنی خیز نہیں ہوتی بلکہ طریق ادائیگی بھی معنی کو پیچیدہ بناتی اور معنی کو کھولتی ہے۔ ہیرلڈ پنٹر نے اسی بنا پر لفظوں کے پیچھے جو زور اور دباؤ the pressure behind the words ہوتا ہے، ڈرامے کے مقصد میں اس کی خاص اہمیت جتلائی ہے۔ اسی چیز کا اطلاق ادب کی دوسری اصناف پر بھی کیا جا سکتا ہے۔ ماشیرے کے تحت المتن کے تصور کو ریمنڈ ولیمز نے متن کے سیاسی لاشعور political unconscious میں بدل دیا جو ایک قدرے وسیع تناظر رکھتا ہے۔

○○

بیلی براور ماشیرے تاریخ اور ادب کے رشتے کا مطالعہ میکانکی طریقے کے بجائے جدلیاتی بنیاد پر کرنے پر زور دیتے ہیں۔ کیونکہ ان دونوں میں دو شاخوں کا رشتہ نہیں ہے۔ بلکہ دونوں ایک داخلی تضاد کی ترقی پذیر شکلوں سے تعلق رکھتے ہیں اور دونوں میں اندرونی سطح پر ایک رشتہ ہے۔ یہی داخلی رشتہ آئیڈیولوجیکل فارم کے طور پر ادب کی تعریف کا تعین کرتا ہے۔

بیلی براور ماشیرے ادب کو فکشن نہیں مانتے لیکن اتنا مانتے ہیں کہ وہ حقیقت کا خیالی یا من گوھنت پیکر ضرور ہوتا ہے۔ ایک بے حد پیچیدہ عملیے کے تحت ادب کسی خاص حقیقت کی تخلیق کرتا ہے۔ حقیقت سے مراد کوئی نامیاتی حقیقت نہیں بلکہ مادی حقیقت ہے۔ اس لیے ادب کوئی فکشن نہیں ہے بلکہ فکشن کی پیداوار ہے۔ یہ کہنا چاہیے کہ فکشن جیسے تاثر کی پیداوار ہے۔ دونوں کے نزدیک ادب آئینہ داری بھی نہیں کرتا۔ لیکن حقیقت جیسا تاثر ضرور مہیا کرتا ہے۔ آگے چل کر وہ اتمام حجت کے طور پر یہ کہتے ہیں کہ ادب مساوی طور پر حقیقت جیسا تاثر اور فکشن جیسا تاثر خلق کرتا ہے اور اس طرح ادبی ڈسکورس آپ اپنے میں حقیقت کو متشکل کرتا ہے لیکن یہ تشکیل In a manner of hallucination یعنی فریب نظر کے طرز پر ہوتی ہے۔ ادب غیر مختتم طور پر کنکریٹ افراد کو کرداروں میں بدل کر انہیں ایک بظاہر حقیقی پر فریب انفرادیت تفویض کر دیتا ہے۔

○○

ماشیرے کے محولہ بالا تصورات پر غور کیا جائے تو ہم اسی نتیجے پر پہنچتے ہیں کہ وہ ادب کو

براہ راست مادی حقیقت کا عکس و اظہار قرار نہیں دیتا اور نہ ہی ادبی ہیئت کو وحدت کیش اور فیصلہ کن سمجھتا ہے۔ وہ اس نفسیاتی کشمکش کا بخوبی علم رکھتا ہے جو مقتدر طبقے کی آئیڈیولوجی اور ادیب کے ذہن کے باہمی تضاد کا نتیجہ ہوتی ہے۔ آئیڈیولوجی کسی تخلیقی فن پارے میں تقلیب کے بعد اپنی اصل کو کھو دیتی ہے۔ اس لیے جو کھو گیا ہے وہ متن سے باہر نہیں ہے بلکہ متن کے اندر ہے۔ متن ایک پیچیدہ نظام ہے جس میں ان تضادات کو ڈھونڈ نکالنے کی ضرورت ہے جو آئیڈیولوجیکل ہیں۔

بلاشبہ ماشیرے کے تحتی لاشعور کے تصور کو ریمنڈ ولیمز نے سیاسی لاشعور میں بدل کر متن کی تاریخی اور سیاسی معنویت کو اور زیادہ وسعت بخشی ہے۔ لیکن دونوں ہی نے تخلیقی عمل کی اس خوردوی کو کوئی مسئلہ نہیں بنایا ہے کہ تخلیق کیوں ہمیشہ ایک نامکمل فن پارہ ہو کر رہ جاتی ہے۔ اس میں زائد کچھ نہیں ہوتا ہمیشہ کچھ نہ کچھ کم ہوتا ہے۔ لفظ خود ایک غیر یقینی معنی پر استوار ہوتے ہیں جو ہمیشہ معنی کا فریب دیتے ہیں۔ اسی طرح ہر تخلیق میں کچھ نہ کچھ ان کہا رہ جاتا ہے۔ ماشیرے اس کا ایک سبب آئیڈیولوجیکل تضادات بتاتا ہے اور ریمنڈ ولیمز تاریخ اور سیاست کا جبر۔ (جب کہ تکنیک کا جبر بھی ہو سکتا ہے اور لسانی اور روایت کا جبر بھی)۔ جس طرح سیاسی اور اخلاقی جبر ایک خاص قسم کی آئیڈیولوجی کا محکوم بنالیتا ہے۔ اسی طرح اس جبر کے خلاف ہمارے شعرا نے جس طرح بہ انداز دگر اپنے تاثرات کو رقم کیا ہے وہ کم اہم نہیں ہے۔ ایسے ہی مواقع پر شعرا طنز کے مختلف اسالیب کو ایک موثر ہتھیار کے طور پر آزمانے کی سعی کرتے ہیں۔

نتیجے کے طور پر اس امر پر زور دینے کی ضرورت ہے کہ دنیا کا اس کی کلیت میں تجزیہ کرنے اور علم اور تجربے کے مختلف سلسلوں کو ایک دوسرے سے مربوط کرنے کی کوشش ایک حق بجانب اور قابل قدر عمل ہے۔ لیکن ادب اور سوسائٹی، آئیڈیولوجی اور اقتصادی بنیاد کے مابین رشتے کا مطالعہ اور یہ مفروضہ کہ بالآخر اقتصادی بنیاد ہی دوسرے مختلف سلسلوں کے ارتقا کا تعین کرتی ہے۔ غیر مارکسی اور قدرے روشن خیال مفکرین کے نزدیک ایک بڑی رکاوٹ ہے۔ اینگلز کا عدم توازن کا مفروضہ ایک کسوٹی مہیا کر سکتا ہے جو ایک طرف مارکسیوں اور نو مارکسیوں میں امتیاز کی نشاندہی کر سکتا ہے تو دوسری طرف ان مفکرین کو نامزد کر سکتا ہے جو غیر مارکسی ہیں۔

○○

فریڈرک جیمی سن کی حیثیت مارکسی تنقیدی روایت میں ایک اہم مفکر کی ہے۔ اس نے تحلیل نفسی، ساختیات اور مارکسیت سے جو اثرات اخذ کیے تھے انھیں کی بنیاد پر کلاسیکی مارکسیت کو ایک نئی شکل مہیا کرنے کی کوشش کی۔ اس نے اپنی نئی فکر کا اطلاق فلموں، مصوری، ادبی متون، جادوئی بیانیوں، فلسطینی آزادی کی مہم اور مارکسیت کی تفہیم اور تجزیوں میں کیا۔ اس طرح تہذیبی مطالعات کو اس نے ایک نیا نظام فکر بھی مہیا کرنے کی سعی کی۔ اس کا اصرار تھا کہ ادبی متون کا انفرادی سطح پر تجزیہ نہیں کرنا چاہیے کیوں کہ وہ ایک وسیع تر تاریخی صورت حال کا ایک حصہ ہوتے ہیں۔ جیمی سن اپنی تنقید کو جدلیاتی تنقید سے تعبیر کرتا ہے جس کا مقصد متون کی مجموعی وضع یا ادبی صنف کی داخلی ہیئت کو منکشف کرنا ہے۔

جیمی سن یہ بھی کہتا ہے کہ بیانیہ ایک لازمی علمیاتی زمرہ ہے، حقیقت انسانی دماغوں میں کہانی قصوں کی شکل میں اپنے آپ کو ظاہر کرتی ہے۔ فرائڈ کے تصور جبر سے اس نے سیاسی لاشعور کی اصطلاح وضع کی۔ آئیڈیولوجی کا تفاعل 'انقلاب' کے عمل کو روکے رکھتا یا دبائے رکھتا ہے۔ حاکموں اور جابروں کے لیے ہی سیاسی لاشعور ضروری نہیں بلکہ مجبوروں اور محکوموں کے لیے بھی یہ ضروری ہے۔ جس کے ذریعے انھیں پتہ چلتا ہے کہ زندگی کتنی ناقابلِ برداشت ہوتی اگر انقلاب کو روکے نہیں رکھا جاتا۔ یہ تہذیبی بیانیے سماجی اور سیاسی بے چینیوں اور خوش خیالیوں fantasies کو منقلب کرنے کا کام کرتے ہیں جو تہذیبی متن میں دبی ہوئی اپنی موجودگی کا احساس دلاتے ہیں۔ بہت مہذب اور نفیس ادبی تجزیے ان دبے ہوئے بیانیوں، حقیقتوں اور سماجی تجربوں کو نکال باہر لاتے ہیں۔ جیمی سن آلتھیوسے کے اس خیال سے بھی اتفاق کرتا ہے کہ سماجی حقیقت ایک بے مرکز ساخت ہے جس کی کئی سطحیں ہیں اور یہ سطحیں levels 'اضافی خودکاری' کی حامل ہوتی ہیں جو مختلف ادوار (جیسے جاگیرداری اور سرمایہ داری) میں خود کو ظاہر کرتی ہیں۔ جیمی سن کی نظر میں تاریخ کی یہی متجانس heterogeneity مختلف متون کے مختلف پن یا ایک دوسرے سے بے جوڑ پن میں نظر آتی ہے۔ متون کے تنوع کو متن کے باہر کے تنوع کے تناظر ہی میں سمجھا جا سکتا ہے۔

جیمی سن نے نام نہاد تیسری دنیا Third World کے متنازع ادب پر بھی اظہار خیال کیا

ہے۔ وہ تیسری دنیا کے تمام بیانیوں کو 'قومی تمثیلات' سے تعبیر کرتا ہے۔ وہ کہتا ہے کہ ایک خاص قسم کی قومیت کا تصور اس تیسری دنیا میں پایا جاتا ہے۔ کوئی ایک کہانی، کسی ایک فرد کی کہی ہوئی نہ ہو کر اجتماعی تجربے کی مظہر ہوتی ہے اور اسی لیے جیمی سن اسے تمثیل قرار دیتا ہے۔

ٹیری اینگلٹن تخلیقی ادب کو پیداوار کے طور پر دیکھتا ہے۔ اس نے 'کرٹسزم اینڈ آئیڈیولوجی' میں اسی تصور کو بنیاد بنایا ہے۔ وہ روشن خیال انسان دوستی کے اس تصور کو بھی سوال زد کرتا ہے جس کے لیے 'جمالیت' اس کے سماجی اور آئیڈیولوجیکل معنی سے علیحدہ کوئی معنی رکھتی ہے۔ ماشیرے کی طرح اس کے لیے متن آئیڈیولوجیکل تخلیق ہے جس کا مطالعہ صرف مادی بنیادوں ہی پر کیا جاسکتا ہے۔ ادبی قدر کو وہ تعقلی قدر مانتا ہے جو آئیڈیولوجی کی آئیڈیولوجیکل پیداوار کو منتج ہے۔ وہ دانتے کو اسی لیے قابلِ قدر قرار دیتا ہے کہ اس کی شاعری اپنے عہد کے شعور کی مظہر ہے۔ آئیڈیولوجی کا ادراک آپ اپنے میں ایک قدر ہے۔ اس کا کہنا ہے کہ کسی متن کے جمالیتی اور آئیڈیولوجیکل عناصر کے مابین جو فرق ہے وہ حقیقی کے بجائے محض طریق کارانہ نوعیت رکھتا ہے۔ 'کرٹسزم اینڈ آئیڈیولوجی' کی تصنیف کے بعد التھیوسے کا وہ اثر جو اس کے ذہن پر محیط تھا، قایم نہیں رہتا۔ اکادمیاتی مارکسزم کے بھی وہ خلاف تھا اور ان مطالعات سے بھی بے زاری کا اظہار کرتا ہے جن میں ادارہ بندی کی بو آتی ہے۔ نقاد کا کام یہ ہے کہ وہ متنی آئیڈیولوجی کو دریافت اور شناخت کرے۔ کیونکہ متن کہتا کچھ ہے اور اس میں امکانات کچھ اور ہوتے ہیں۔ آئیڈیولوجیکل امتناع کے باعث جو اظہار ہونے سے رہ گیا وہ متن کے سکوتیوں silences اور غیابات absences میں دبا ہوتا ہے۔ جسے وہ اَن کہا unsaid کہتا ہے۔ متن اس تاریخی حقیقت کا مظہر نہیں ہوتا جو اس کا ماخذ ہے بلکہ محض حقیقت کا تاثر مہیا کرتا ہے۔ اس طرح اینگلٹن آئیڈیولوجی کو جمالیتی، مذہبی، عدالتی وغیرہ کی نمائندگیوں کے نظامات کا نام دیتا ہے جو فرد کے ذہن میں زندہ تجربے کے طور پر اثرانداز ہوتے ہیں اور اسے ایک خاص شکل میں ڈھالتے ہیں۔

مارکسیت اور نومارکسیت کا دائرہ بہت وسیع ہے۔ اس جلد میں بعض اہم نومارکسیوں کے روایت شکن تصورات یقیناً دلچسپی سے خالی نہیں ہیں۔ ترقی پسندی یعنی ہندوستان کے تناظر میں پروان چڑھنے والی ترقی پسندی نے جو حدود 1936 میں قایم کی تھیں اور جس قوت اور ذہانت

سے احتشام حسین، ممتاز حسین، مجنوں گورکھپوری، محمد حسن، سردار جعفری، قمر رئیس، سید عقیل رضوی نے ترقی پسندی کی تعریف متعین کی تھی اور مارکسی بنیادوں پر تفصیل کے ساتھ لکھا تھا اس کی تاریخی حیثیت مسلم ہے۔ نو مارکسیت اور ترقی پسندی کے روایتی تصور میں بڑا فرق ہے۔ ان نئے تصورات پر لکھا بھی کم گیا اور اطلاق کی ضرورت بھی محسوس نہیں کی گئی۔ میں نے صرف ایک 'ادبی صورتِ حال' کو ایک تاریخی تناظر مہیا کرنے کی سعی کی ہے۔

میں ان تمام حضرات کا ممنون ہوں جن کے مقالات نے اس جلد کو ثروت مند بنایا اور وقعت بخشی۔

عتیق اللہ

ممتاز حسین

مارکسی جمالیات مطالعہ اور امکانات

کارل مارکس اپنی تصنیفی زندگی کے ابتدائی زمانے میں جمالیات کے موضوع پر ایک کتاب لکھنے کا خواہش مند تھا، لیکن 'سرمایہ' کی حقیقت معلوم کرنے میں وہ اس قدر زیادہ مشغول ہو گیا کہ وہ یہ کام نہ کر سکا، لیکن اس کے باوجود اس نے جابجا جو کچھ ادب اور فن کے بارے میں لکھا ہے اور اپنا جو فلسفۂ حیات ''جدلی مادیت'' اور تاریخی مادیت کا پیش کیا ہے اور جو کچھ اس کے رفیق کار اینگلز نے ادب اور فنون کے بارے میں لکھا ہے اور پھر ان دونوں کے بعد، مارکسزم کو روسی سرزمین میں عملی جامہ پہنانے والے لینن نے ادب اور فن یا شعور اور اس کے مختلف مظاہر کے متعلق مارکس کے خیالات کی تشریح کرتے ہوئے لکھا ہے، ان سب کی روشنی میں، مارکسی جمالیات کا ایسا خاکہ تیار کیا جا سکتا ہے کہ اگر جمالیات کو ادب اور فنون کی تفہیم کا ایک عمومی نظریہ تسلیم کیا جائے تو اس کی مدد سے اس نظریے کے چند رہ نما اصول مرتب کیے جا سکتے ہیں۔ اور اگر یہ کہا جائے کہ جمالیات کا تعلق اس نظریے سے ماسوا، حسن اور حسین اشیا کی حقیقت دریافت کرنے سے بھی ہے، تو اس مقالے کے اختتام میں کچھ اشارات ان امور سے متعلق بھی مہیا کیے جائیں گے۔

یہاں اس کی بھی وضاحت کرنا ضروری سمجھتا ہوں کہ بیسویں صدی میں بالخصوص مارکسزم پر اور ادب اور فنون کے مارکسی نظریات کی تشریح و تفہیم کے سلسلے میں اتنا بہت لکھا گیا ہے کہ اول تو ان سب کا سمیٹنا میرے لیے بہت مشکل ہے۔ ثانیاً یہ کہ تاویلات کا میدان اس قدر کثیر الاوضاع ہے یا یہ کہ وہ ایک دوسرے کی تردید کرتی ہوئی نظر آتی ہیں کہ اس کے پیش کرنے میں گوہر مقصود کھو دینے کا اندیشہ ہے۔

ان خطرات کے پیش نظر میرے لیے کوئی اور چارۂ کار نہ تھا کہ انھی دو مفکرین یعنی کارل مارکس

اور اینگلز کے خیالات کی تشریح تک اپنی فکر کو محدود رکھوں، اور ان ہی کی تحریروں سے حتی الوسع ان کے خیالات کی وضاحت کروں، مگر ان کے خیالات کی تشریح کے سلسلے میں مارکسزم کے چند مستند شارحین کی تحریروں سے مدد بھی لی جا سکتی ہے۔

جمالیات کا لفظ ہماری زبان میں بصورت ترجمہ انگریزی زبان کے لفظ aesthetics سے آیا ہے، جس کا مفہوم اس کے یونانی ماخذ میں حسی ادراک کا ہے۔ بعض اوقات اس کے لیے اب ایک دوسرا لفظ حسیات بھی استعمال کیا جانے لگا ہے، جس کا مفہوم، جمالیاتی ادراک کا ہوتا ہے، لیکن میں عموماً جمالیات ہی کا لفظ استعمال کروں گا، لیکن کہیں کہیں صحت اور درستی کے پیش نظر انگریزی کے الفاظ بھی استعمال کروں گا۔

جمالیات سے متعلق مارکس کے خیالات جاننے سے قبل، مارکس کی نجی زندگی اور اس کی شخصیت کے بارے میں اجمالاً کچھ جاننا چاہیے۔ وہ ایام جوانی میں ایک شاعر اور عاشق دونوں تھا، اور اس نے اپنے عشق کی کیفیت کچھ ایسی بیان کی ہے کہ اسے عاشق زار کہنا چاہیے۔ اس کی مادری زبان جرمن تھی، لیکن وہ یونانی اور لاطینی زبانوں کے علاوہ بشمول روسی یورپ کی کئی زبانیں جانتا تھا۔ ان میں سے فرانسیسی اور انگریزی میں نہ صرف پڑھنے کی بلکہ لکھنے کی بھی استعداد رکھتا تھا۔ اسے مطالعے کا اتنا شوق تھا کہ اس نسبت سے اسے لوگ کتاب کا کیڑا کہتے، انگلستان کے قیام کے زمانے میں وہ تیس برس تک مسلسل برٹش میوزیم کی لائبریری میں بلاناغہ اس طرح روز جایا کرتا تھا کہ اس لائبریری میں داخل ہونے والوں میں وہ پہلا شخص اور وہاں سے رخصت ہونے والوں میں آخری شخص ہوتا۔ اس کی دلچسپی علوم سے اتنی وسیع تھی کہ انسان سے متعلق کوئی بھی علم اس کے لیے اجنبی نہ ہوتا۔ اور جب اسے اپنے ذہن کو سکون دینا ہوتا تو یا تو وہ الجبرے اور ریاضیات کے مطالعے میں غرق ہو جاتا یا پھر ناول پڑھنے لگتا۔

یہ شخص جو اپنے زمانے میں پورے یورپ کی فکر پر ایک دیو قامت انسان کی حیثیت سے چھایا رہا اور جس کی موت پر اینگلز نے کہا کہ آج یورپ اپنی قامت میں ایک سرے سے چھوٹا ہو گیا ہے، ایک عظیم مفکر ہی نہیں بلکہ ایک عملی آدمی بھی تھا، وہ نہ صرف مزدور طبقے کی سیاست میں، بلکہ پورے یورپ کی سیاست میں عملی دلچسپی لیتا۔ وہ ایک صحافی اور کالم نگار بھی تھا، فیورباخ کے مادی فلسفے پر اس نے جو تنقید 1845 میں لکھی، اس میں اس کا اپنا جو یہ جملہ ہے:

''فلاسفہ حضرات نے مختلف تاویلات دنیا کی پیش کی ہیں، اصل مسئلہ دنیا

کی تاویلات پیش کرنے کا نہیں بلکہ دنیا کو بدل دینے کا ہے۔"

وہی جملہ اس کے عملِ حیات کا قولِ زریں بن گیا۔ یہ شخص جو از سرتا پا انقلابی تھا اور جس کی فکر کا ہر گوشہ انقلابی تھا، اس کے بارے میں یہ جاننا دلچسپی سے خالی نہ ہوگا کہ وہ ہر سال یونانی ڈرامے بالخصوص ایس کیلس کے ڈرامے، یونانی زبان میں پڑھا کرتا، اور اس کے خاندان کے لوگ بشمول اس کے ہر سال شیکسپیئر کے سارے ڈراموں کے پڑھنے کا ایک تہوار سا منایا کرتے۔ اسے شاعروں میں ڈانٹے، شیکسپیئر اور گوئٹے بہت پسند تھے۔ انگریزی شعرا میں وہ شیلی کو بہت پسند کرتا اور اسے اپنے قبیلے کا، یعنی انقلابی بتاتا۔ ناول نگاروں میں اسے سروانٹیز Cervantes بالزک، ڈکنس، اسکاٹ، تھیکرے اور فیلڈنگ بہت پسند تھے۔ یہ چند باتیں مشتے از خروارے میں نے اس لیے لکھی ہیں تاکہ کسی کو یہ خیال نہ ہو کہ وہ تو ایک سیاسی اقتصادی مفکر تھا، اسے ادب اور فنون سے کیا تعلق۔ اب میں اس تمہید کے بعد جو خاص لمبی ہوگئی ہے لیکن جو میرے نزدیک بہت ضروری تھی، اصل موضوع کی طرف لوٹ رہا ہوں۔

اس بات کا علم سبھی کو ہے کہ مارکس کا فلسفہ آئیڈیلسٹک فلسفوں کے برخلاف میٹریلسٹک ہے مگر کس قسم کا میٹریلسٹک، اس کی بھی کچھ وضاحت ضروری ہے۔ اس نے اپنی ابتدا کی تحریروں میں یہ لکھا ہے کہ "ہیگل کی آئیڈیلزم نہایت ہی کثیف قسم کی میٹریلزم ہے، جب کہ میری میٹریلزم نہایت لطیف قسم کی آئیڈیلزم ہے۔[1]

اس کا مفہوم یہ ہے کہ اس کا فلسفہ میٹریلسٹک ہوتے ہوئے اعلیٰ آدرشوں کا فلسفہ ہے۔ اس کی وضاحت اس نے اس طرح بھی کی ہے کہ ہیگل کا فلسفہ "آسمان سے زمین کی طرف نزول کرتا ہے، جب کہ میرا فلسفہ زمین سے آسمان کی طرف پرواز کرتا ہے۔" مارکس کے میٹریلسٹک فلسفے کی ایک جہت تو یہ ہے کہ وہ اعلیٰ آدرشوں کا حامل ہے۔ اس کی دوسری جہت یہ ہے کہ وہ ایک متحرک، فعال، یعنی معروضی دنیا پر اثر انداز ہونے والا، اسے تبدیل کردینے والا فلسفہ ہے۔ چنانچہ اس کے زمانے سے قبل جتنے بھی ایسے میٹریلسٹک فلسفے تھے، جو میکانکی، مجہول، یا میٹافزیکل تھے، مارکس نے ان سب کو رد کردیا۔ ایک تو اس بنا پر کہ وہ جدلیاتی نہ تھے، یک رخ تھے۔ دوسرے اس بنا پر کہ وہ انفعالی (Passive) تھے، فعال نہ تھے۔ وہ خارجی دنیا سے اثر قبول

---

1. Quoted in Philosophy and Myth in Karl Marx, By R. Tucker (Camberidge1961)

کرتے لیکن خارجی دنیا پر اثر انداز نہ ہوتے۔ اس کی تبدیلی میں مددگار نہ ہوتے۔ اس خیال کی وضاحت، اس نے فیورباخ کے انفعالی فلسفے کی تنقید میں کی ہے۔ وہ اپنی اس جدید میٹریلزم کی وضاحت کرتے ہوئے جس کو وہ جدلیاتی بتاتا ہے، لکھتا ہے کہ میٹریلزم میں یہ فعال عنصر یعنی حقیقت کو متاثر کرنے والا یا اس پر اثر انداز ہونے والا عنصر، آئیڈیلسٹک فلسفے سے آیا ہے۔" اس کا مفہوم یہ ہے کہ انسانی شعور، اپنی مادی اقتصادی بنیاد سے جہاں متعین ہوتا ہے یا کہ اپنی صورت کے متعین ہونے میں اس کے اثرات کو قبول کرتا ہے، وہاں وہ اپنی اقتصادی بنیاد پر بہ ایں معنی اثر انداز ہوتا بھی ہے کہ وہ اس کے بدلے جانے میں مدد کرتا ہے۔ شعور کے اس عنصر کو جس کا اظہار آئیڈیولوجی کے مختلف مظاہر میں بشمول آرٹس اور ادب ہوتا ہے، وہ فعال بتاتا ہے۔ اینگلز نے مارکس کے اس فلسفے کو نیو میٹریلزم، ماڈرن میٹریلزم کا نام دیا۔ خود مارکس نے اسے جدلیاتی بتایا۔ چنانچہ مارکس کی وفات کے بعد پلیخناف نے اسے جدلیاتی مادیت کا نام دیا۔ مارکس کی یہ جدلی مادیت اپنا ایک فلسفۂ تاریخ بھی رکھتی ہے۔ جس کو تاریخی مادیت یا میٹریلسٹک نظریۂ تاریخ کا نام دیا گیا ہے۔ مارکس کے اس فلسفے کو سمجھے بغیر، بالخصوص اس کی تاریخی مادیت کو سمجھے بغیر، مارکسی جمالیات کو سمجھنا مشکل ہے، لیکن صرف تاریخی مادیت کے سمجھنے سے مارکسی جمالیات کے تمام مسائل سمجھ میں نہیں آسکتے، جب تک کہ ہم مارکسی ہیومین ازم کو بھی نہ سمجھیں جو میرے نزدیک مارکسی جمالیات کا سنگ بنیاد ہے۔

فطرت خارجیہ کی ایسی ساری تبدیلیوں کی بھی ایک تاریخ ہوتی ہے جو جمادات، نباتات اور حیوانات کی زندگی میں رونما ہوتی رہتی ہیں، لیکن اسے نیچرل ہسٹری یا نیچر کی تاریخ کا نام دیا گیا ہے۔ نیچر کی اس تاریخ سے بھی انسانی زندگی کا اس زمانے تک تعلق رہا ہے جب تک وہ نیچر سے جدا ہو کر، نیچر کو متغیر کرنے کا اہل نہیں بنا، لیکن اس حقیقت کے باوجود کہ آدمی کا تعلق مدتوں نیچرل ہسٹری سے تھا، اور آج بھی وہ نیچر ہی کا ایک حصہ ہے۔ اس کے اس زمانے کی تاریخ کو ہم ہسٹری نہیں کہتے ہیں کیوں کہ اس نیچرل ہسٹری کی تبدیلیوں میں اس کے شعوری عمل کو کوئی دخل نہیں تھا۔ اس کے برعکس عرف عام میں تاریخ کا اطلاق انسان کی اس منزل حیات کے آغاز پر کیا جاتا ہے جب کہ وہ اپنے اور فطرت خارجیہ کے درمیان اپنے کسی گھڑے یا بنائے ہوئے آلے یا اوزار کو فطرت خارجیہ کو متغیر کرنے کے عمل میں استعمال کرنے لگا۔ اس منزل حیات کو وہ اس وقت پہنچا جب کہ وہ ایک فطری وجود یعنی نیچرل being سے نیچرل ہیومن being یعنی

حیوان ناطق بن گیا۔ بالفاظ دیگر وہ نطق (زبان) شعور، منطق اور عقل کا حامل بن گیا۔ آدمی نے اپنا یہ سفر ایک فطری وجود سے حیوان ناطق بننے کا سفر کن کن تدبیروں اور کن کن مراحل سے گزرنے کے بعد طے کیا، اس کو آج سیاسی بنیادوں پر بتانا بہت مشکل ہے۔ ہاں یہ ضرور کہا جاسکتا ہے کہ وہ اپنے فطری وجود کے عالم میں بھی ایک سماجی وجود تھا اور اس وقت بھی زبان کی کوئی ایسی میکانزم ضرور موجود رہی ہوگی جس کے ذریعے اسے سماجی تعاون حاصل تھا، خواہ وہ گروہ کی صورت میں زندگی بسر کرتا رہا ہو یا کسی خاندان یا قبیلے کی صورت میں۔ چنانچہ جب مارکس، ہیگل کے خیال سے اتفاق کرتے ہوئے یہ لکھتا ہے کہ آدمی اپنی تاریخ کا آپ خالق ہے تو وہ اس کا اطلاق صرف اس بات پر نہیں کرتا ہے کہ اس نے اپنی محنت کے ذریعے اپنی ایک معروضی دنیا خلق کی ہے۔ بلکہ اس کا اطلاق وہ اس بات پر بھی کرتا ہے کہ اس نے اپنی محنت کے ذریعے اپنے حواس ظاہری اور حواس باطنی دونوں کو بہ این معنی ترقی دی ہے کہ اس نے ان قوائے ظاہری اور باطنی سے تعلق رکھنے والی معروضی اشیا بھی تخلیق کی ہیں۔ مثلاً لذتِ گوش و ہوش کے لیے موسیقی اور نغمے ایجاد کیے، لذت نگاہ یا جنت نگاہ کے لیے ایک سے ایک حسین تصویریں، نقوش اور مجسمے وضع کیے اور چشم و گوشِ تخیل اور جلائے حواس و تعقل کے لیے شعر و شاعری کی، ایسی سحر افزا شے ایجاد کی۔ چنانچہ آج آدمی کے حواسِ ظاہری اور حواسِ باطنی، ابتدائی دور کے آدمیوں کے حواس ظاہری و باطنی سے زیادہ ترقی یافتہ ہیں اور ایسا اس لیے ہے کہ اس نے ان کی تسکین کے لیے مناسب معروضی اشیا تخلیق کیں اور اس طرح اپنے حواس اور اپنی ذات دونوں کو معروضی حیثیت بخشی۔ اسی کے ساتھ ساتھ ان اشیاء سے لطف اندوز ہونے کا ذوق بھی پیدا کیا۔ چنانچہ مارکس نے یہ بھی لکھا ہے کہ موسیقی ان کے لیے ہے جن کو موسیقی کا ذوق ہے۔ اور یہ بات جو اس نے موسیقی سے متعلق کہی ہے دوسرے فنون لطیفہ سے متعلق بھی کہی جاسکتی ہے کہ اگر ان سے لطف اندوز ہونا ہے تو ان کے ذوق کی مناسب تربیت بھی کرنی چاہیے۔ اس موقعے پر مجھے ماؤزے تنگ کا ایک قول یاد پڑ رہا ہے کہ جہاں فنکار کو سوسائٹی میں نیچے اترنا چاہیے وہاں عوام کے مذاق کو بھی بلند کرنا چاہیے۔ بہر حال آدم گری کا یہ دائرہ اتنا وسیع ہے کہ یہ کہا جاسکتا ہے کہ آدمی نے خود اپنے کو آدمی بنایا ہے۔ ورنہ وہ تو صحرا کا ایک جانور تھا۔ اس کا کچھ احساس میر تقی میر کو بھی تھا:

خدا ساز تھا آزرِ بت تراش
ہم اپنے تئیں آدمی تو بنائیں

بہر حال کہنے کا مقصد یہ ہے کہ وہ تاریخ جسے ہم صرف کتابوں ہی میں نہیں بلکہ انسان کی تخلیقات اور اس کی فطرت کے تمام مظاہر میں پڑھتے ہیں، اس کا خالق کارل مارکس انسان کو بتاتا ہے اور اس عمل میں وہ اسے خود مختار بھی بتاتا ہے۔ اسے ہیگل کی طرح عقل مطلق کا ایک آلۂ کار نہیں بتاتا۔ جو عقل مطلق کا کام اس کی زیرکی سے اپنا کام سمجھ کر انجام دیتا ہے۔ بلکہ اسے مختار کل کا درجہ دیتا ہے، لیکن تاریخ سازی کے اس عمل میں وہ اس کی اس آزادی کو مشروط بھی کر دیتا ہے۔ وہ لکھتا ہے کہ بے شک انسان اپنی تاریخ آپ خلق کرتا ہے، لیکن وہ ان حالات کے تحت اسے خلق کرتا ہے جو یا تو موجود ہوتے ہیں یا جو وراثتاً اس کو ملتے ہیں۔ سوال یہ ہے کہ کیا اس طرح اس کی آزادی کو مشروط کرنے سے تاریخ سازی میں انسان کی آزادی محدود ہو جاتی ہے؟ ظاہر ہے کہ اس کا جواب یہی ہے کہ وہ محدود ہو جاتی ہے، لیکن محدود ہونے کے یہ معنی نہیں کہ اس کی آزادی باقی نہیں رہتی ہے بلکہ انسان کا کمال تو یہی ہے کہ وہ اپنے تخلیقی عمل سے اپنے حدود کو مسلسل توڑتا رہتا ہے اور اپنی آزادی کی سرحدیں وسیع سے وسیع تر کرتا رہتا ہے۔ لیکن جس سیاق وسباق میں، میں نے آدمی کی اس آزادی کی بات اٹھائی ہے وہ مارکسی ہومینزم کا ہے۔ چنانچہ اس سے متعلق یہ جاننا بھی ضروری ہے کہ ہم جس سرمایہ دارانہ نظام میں زندگی بسر کر رہے ہیں، اس سرمایہ دارانہ نظام میں انسانی زندگی کی کیفیت کیا ہے۔ کارل مارکس نے جو کیفیت اپنے زمانے کی بیان کی ہے، کم وبیش وہی کیفیت بہ ادنی تغیر آج بھی ملتی ہے۔ وہ لکھتا ہے "ہمارے زمانے میں ہر شے اپنے تضاد کی حامل ہے، پیداواری مشینوں کا یہ کام ہے کہ وہ ہماری محنت شاقہ کو ہلکا کریں۔ کام کے گھنٹوں میں کمی کریں اور جتنی محنت پیداوار میں صرف ہوتی ہے اس سے زیادہ زیادہ فائدہ حاصل کیا جاسکے، لیکن ہم یہ دیکھتے ہیں کہ وہی مشینیں ہمیں بھوک اور جان لیوا محنت سے دوچار کرتی ہیں۔ ستم ظریفی یہ ہے کہ قومی دولت میں اضافہ کرنے والی جن قوتوں کو فطرت کا سینہ چیر کو یا نوامیس فطرت پر قابو پا کر تصرف میں لایا گیا ہے۔ وہی قوتیں افلاس کا ذریعہ بن گئی ہیں۔ بنی آدم کا جھنڈا بلند ہے، وہ نوامیس فطرت پر حکمرانی کر رہا ہے، لیکن آدمی، آدمی کا غلام، سرمایے کا، محنت کے استحصال کیے جانے والے نظام زر یا زر کی اقتصادیات کا غلام ہے، وہ اس نظام زر کا غلام ہے، جو اس کی پیداواری محنت کی فاضل قدر سے وجود میں آیا ہے۔ وہ اس کے سامنے گڑگڑاتا ہے وہ اسے قاضی الحاجات کا لقب دے کر اس کی منت اور سماجت کرتا ہے، لیکن وہ اس کے لیے موت کا فرمان جاری کرتا ہے۔ اسے قحط وافلاس یا

پھر جنگ کی بھٹی میں جھونک دیتا ہے۔ اور جب وہ اس طرح بھی سرنگوں نہیں ہوتا ہے اور اس کے سر اٹھانے کا اندیشہ باقی رہ جاتا ہے۔ تو ساری انسانیت کو اس زمین کی ہر جاندار شے اور اس کی قوت نموسب کو تباہ و برباد کردینے کی دھمکی دیتا رہتا ہے۔ اور عملاً اس کا نمونہ بھی پیش کرتا ہے۔ اس کیفیت کے پیش نظر جس کی وضاحت میں، میں نے اپنے بھی چند جملے ملا دیے ہیں۔

کارل مارکس لکھتا ہے کہ ''ایجادات اور ترقی کا یہ نتیجہ معلوم ہوتا ہے کہ جو مادی قوتیں تھیں وہ تو روحانی زندگی کی حامل بن گئی ہیں۔ حکم چلاتی ہیں، لیکن آدمی منجملہ اسباب پیداوار، ایک مادی شے، محنت کی ایک یونٹ، بازار کی ایک جنس میں تبدیل ہوگئی ہے۔'' وہ مقصود بالذات، خودمختار نہ رہا، بلکہ زر کی افزایش کا ایک ذریعہ، محض، فاضل قدر کی تخلیق کا ایک ذریعہ محض بن کر رہ گیا۔ وہ آدمی نہیں، بلکہ اپنے وجود کا ایک سایہ بن کر رہ گیا۔ بقولِ جگر:

جہلِ خرد نے دن یہ دکھائے
گھٹ گئے انساں، بڑھ گئے سائے

سرمایہ دارانہ نظام کے اس تضاد کا سبب مارکس یہ بتاتا ہے کہ سرمایہ دارانہ نظام میں طریق پیداوار تو سماجی یا اجتماعی ہے لیکن چوں کہ ذرائع پیداوار پر قبضہ انفرادی ملکیت یا پرائیوٹ پراپرٹی کا ہوتا ہے، اس لیے اس کے حاصل پر تصرف سماجی یا اجتماعی نہیں ہوتا ہے بلکہ فاضل قدر کی صورت میں صاحب سرمایہ یا سرمایہ داروں کے پاس جاتا ہے۔ اس لیے پیداواری قوتوں اور پیداواری رشتوں میں ایک تصادم کی صورت رہتی ہے۔ پیداواری رشتے ایک زمانے تک پیداواری قوتوں کے ساتھ ہم آہنگ رہنے کے بعد پیداواری قوتوں کی ترقی کی راہ میں رکاوٹ بن جاتے ہیں اور جب یہ رکاوٹ اس صورت حال کو پہنچتی ہے کہ پیداواری قوتوں کی ترقی کی راہ مسدود ہوجاتی ہے تو پیداواری رشتوں کے خلاف ایک زبردست تحریک اٹھ کھڑی ہوتی ہے جو ایک سماجی انقلاب کی صورت اختیار کرلیتی ہے اور چوں کہ طبقاتی نظام میں اس تصادم کا اظہار استحصال محنت کرنے والے طبقے اور ان طبقوں کے درمیان ہوتا ہے جس کی محنت کا استحصال ہوتا ہے۔ اس لیے یہ تصادم ایک طبقاتی جنگ کی صورت اختیار کرلیتا ہے۔ خواہ وہ کھلی ہو یا چھپی ہو، خاموش ہو یا پرشور ہو، چوں کہ معاشرے کی ترقی کا انحصار، پیداواری قوتوں کی ترقی ہی میں مضمر ہے اس لیے ان کی مخاصمت کا کسی حل کی طرف بڑھنا لازمی ہے اور وہ حل اس تضاد میں چھپا ہوتا ہے جو پیداواری قوتوں اور پیداوار کا تصرف بھی اسی کے مطابق ہونا چاہیے یعنی سماجی

اور اجتماعی ہونا چاہیے، لیکن یہ اسی وقت ممکن ہے جب ذرائع پیداوار پر سے نجی ملکیت کے رشتے ختم کیے جائیں۔ یہ جنگ جو معاشرے کے اقتصادی ڈھانچے یا اس کی مادی اقتصادی بنیاد میں لڑی جاتی ہے اور جس کی لڑائی کا عمل جدلیاتی بہ ایں معنی ہے کہ جہاں پیداواری قوتوں اور پیداواری رشتوں کے درمیان ایک عارضی وحدت رہتی ہے وہاں ایک ناگزیر تخالف بھی ان کے درمیان ہوتا ہے اور جب وہ تخالف دور ہو جاتا ہے تو ایک نیا رشتہ پیداواری قوتوں اور پیداواری رشتوں کے درمیان پیدا ہوتا ہے۔ یہ ہے ہمارے معاشرے کی مادی اقتصادی بنیاد اس میں پیداواری قوتوں اور پیداواری رشتے دونوں شامل ہیں اس کا عکس ہمارے شعور کی دنیا میں خیالات اور جذبات کی دنیا میں آئیڈیولوجی کی مختلف صورتوں میں بشمول آرٹس اور ادبیات پڑتا رہتا ہے۔ چنانچہ انسان شعور کی دنیا میں بھی وہ جنگ لڑتا رہتا ہے، لیکن جس درستی کے ساتھ پیداواری قوتوں اور پیداواری رشتوں کی اس جنگ کا تعین مادی اقتصادی بنیاد میں کیا جاسکتا ہے اس درستی کے ساتھ شعور کی دنیا میں اس کے کسی بھی مظہر سے اقتصادی بنیاد سے اس کی مطابقت دریافت نہیں کی جاسکتی ہے۔ کیوں کہ شعور کی دنیا باوجود اس امر کے کہ وہ متعین ہوتی ہے یا کہ اثر قبول کرتی ہے، اپنی مادی اقتصادی بنیاد سے وہ اپنی دنیا میں اضافی آزادی کی بھی حامل ہوتی ہے۔ شعور کی جو مختلف آئیڈیلوجیکل صورتیں ہیں یعنی سیاسیات، فلسفہ، مذہب، قانون دیگر علوم اور آرٹس اور ادب وہ اپنے اپنے میدان میں روایات اور قوانینِ تشکیل یا تخلیق کے بھی پابند رہتی ہیں۔

اس لیے شعور کی دنیا میں، اس کے کسی بھی مظہر کی اقتصادی بنیاد سے ٹھیک مطابق دریافت کرنا مشکل ہے۔ لیکن یہ حقیقت ہے کہ جو بحران پیداواری قوتوں اور پیداواری رشتوں کے درمیان ان کی باہمی غیر ہم آہنگی یا مخاصمت سے پیدا ہوتا ہے۔ اس کا اظہار براہِ راست نہ سہی، مختلف تعینات کے واسطے سے شعور کی مختلف آئیڈیلوجیکل صورتوں میں راہ پاتا رہتا ہے۔ لیکن اس سلسلے میں ہمارے یہاں مارکسی حلقوں میں اس بات پر زیادہ زور دیا جاتا رہا ہے کہ شعور کا کام، خارجی حقائق کو منعکس کرنے کا ہے وہ انفعالی ہوتا ہے۔ اس کی حیثیت ایک سائے کی ہے اور اس پر نسبتاً کم زور دیا جاتا رہا ہے کہ شعور خارجی حقائق کا یا انسان کی معروضی دنیا کا ایک عکس ہی نہیں بلکہ ایک فعال قوت بھی ہے۔ وہ اپنی اقتصادی بنیاد پر اثر انداز بھی ہوتا ہے اس بحران کو دور کرنے میں مددگار بھی ہوتا ہے جو معاشرے میں پیداواری قوتوں اور پیداواری رشتوں کی غیر ہم آہنگی سے پیدا ہوتا ہے۔ وہ ان کے تضادات کو اس طرح پیش کرتا ہے کہ ان

کے حل کی صورت اُنہی میں نظر آتی ہے۔ اس طرح وہ زندگی میں ایک رہ نما قوت، ایک چراغ راہ کی خدمت بھی انجام دیتا ہے۔ جہاں تک کہ معاشرے کی مادی ترقی کا تعلق ہے جو معاشرے کی عمومی ترقی کی بنیاد ہے، اس کی ترقی پیداواری قوتوں میں اضافے میں، ذرائع پیداوار کے اضافے میں، پیداوار کی ٹیکنیک کی انقلابی ترقی میں مضمر ہوتی ہے، لیکن وہ ترقی لازمی طور سے انسان کو اخلاقی اور روحانی ترقیوں سے آشنا نہیں کرتی ہے۔ اس کے لیے پیداواری رشتوں پر سے، نجی ملکیت کے رشتوں کو ختم کرکے، انسان اور انسان کے درمیان حاکم اور محکوم، آجر اور مستاجر کے رشتوں کو ختم کرکے ایک انسانی معاشرے کو قائم کرنا ضروری ہے۔ مجھے یہ بات غالباً تکرار کے ساتھ اس لیے کہنی پڑتی ہے کہ مارکسزم کا تعلق صرف اس بات سے نہیں ہے کہ پیداواری قوتوں اور پیداواری ذرائع کو کیوں کر ترقی دی جائے۔ ہر چند کہ وہ بنیادی شے ہے بلکہ اس بات سے بھی ہے، اور ایک ادیب کے لیے وہ زیادہ اہم ہے کہ کیوں کر ایک انسانی معاشرہ قائم ہو، جہاں انسان اور انسان کے درمیان کوئی استحصالی رشتہ نہ ہو، زر کا کوئی رشتہ نہ ہو، حاکمیت اور محکومیت کا کوئی رشتہ نہ ہو۔

برصغیر ہندو پاک کی ترقی پسند ادبی تحریک میں، ادب اور زندگی کے جس رشتے کو ابھارنے کی کوشش کی گئی تھی اس کا سرا بھی زندگی کے اسی انقلابی عمل سے جاملتا ہے جو انسانیت کو تعمیر انسانیت میں خوب سے خوب تر منزلوں کی طرف لے جانے کا ہے۔ چنانچہ شعور کے اظہار کی کوئی بھی صورت ہو، آئیڈیلوجیکل تخلیقات کی کوئی بھی صورت ہو، آرٹس اور ادبیات کا کوئی بھی روپ ہو، سب اپنے اپنے دائرۂ کار اور میڈیم کے حدود میں زندگی کے اس انقلابی عمل سے تعلق رکھتے ہیں جو زندگی کو مسلسل تبدیل کیے جانے اور اسے نئی سے نئی بلندیوں سے آشنا کیے جانے کا ہے۔ یا تو وہ اس انقلابی عمل کو بڑھاوا دیتے ہیں۔ یا اس کی ترقی میں شعوری یا غیر شعوری طور سے مزاحمت پیدا کرتے ہیں۔ گم کردہ راہوں میں بھٹکتے اور بھٹکاتے ہیں۔ یا سرمایے کے پھیلائے ہوئے دام فریب میں مبتلا ہو کر فن اور ادب کی اس حقیقت سے انکار کرتے ہیں کہ وہ کوئی آئینہ اور کوئی چراغ بھی ہے، اس کا تعلق شعور کے اظہار سے ہے، اور پھر تشابہ ٔ فن سے اس کی نفی کرتے ہیں۔ اینٹی پوئیٹری، اینٹی فکشن سب اُسی کے زمرے میں آتے ہیں۔

بظاہر یہ بات بہت آسان بنا کر کہہ دی گئی ہے لیکن یہ بات اتنی آسان اور سیدھی سادی نہیں ہے کہ فنکار کے سامنے دو ہی راستے ہوتے ہیں یا تو وہ زندگی کی تبدیلی میں انقلابی عمل کی

حمایت کرتا ہے یا اس سے غیر متعلق رہتا ہے یا وہ شعوری و غیر شعوری طور سے اس کا مخالف ہوتا ہے۔ ادب اور فن کا معاملہ خاصا پیچیدہ ہوتا ہے۔ بعض اوقات ترقی پسندی، بڑے تضادات میں الجھی ہوئی فنکار کے منشا کے خلاف معروضی حیثیت سے اس کی تخلیق میں ابھرتی ہوئی نظر آتی ہے، تو بعض اوقات رجعت پسندی، ترقی پسندی میں ملفوف نظر آتی ہے یا کہ دونوں کے آثار اس میں نظر آتے ہیں۔ اس کا سبب اس کی وہی اضافی خودمختاری ہے جس کا ذکر اوپر کیا جا چکا ہے۔ اپنی اس اضافی خودمختاری کے باعث جہاں شعور کی مختلف صورتیں یا اس کی آئیڈیلوجیکل صورتیں، اپنی اپنی تشکیلات میں، روایات سے متاثر رہتی ہیں، وہاں وہ وضعی قوانین کی اطاعت بھی قبول کرتی ہیں اور اگر وہ کوئی فنکارانہ ادبی تخلیق ہے تو تخیلی اظہار کی وجہ سے اور بھی زیادہ اپنی اقتصادی بنیاد سے دور نظر آتی ہے۔ وہ سیاست، فلسفہ، مذہب کی وساطت سے اپنی اقتصادی بنیاد سے کوئی ربط رکھتی ہے اور جب کبھی انقلابی ادبی تخلیق اپنے روایتی خول کو توڑتی نظر آتی ہے اور ایک عدم تسلسل روایت میں ملتا ہے تو اس کے اس عمل میں بھی ایک مسلسل ارتقا نظر آتا ہے یعنی یا تو وہ ماضی کی کسی روایت کو ترقی دیتی ہوئی نظر آتی ہے یا دوسری زبانوں کی کسی ادبی روایت کو قرض لیتی ہوئی اسے ترقی دیتی ہے یا اسے اپنی ادبی روایت ضم کرتی ہے۔ چنانچہ ادب، شعور کے دیگر مظاہر کے مقابلے میں نسبتاً زیادہ روایتی اور اپنی صورت میں حسن کاری کے قوانین کے تابع ہوتا ہے۔ اس کے یہ معنی نہیں ہیں کہ فلسفہ، مذہب، قانون وغیرہ شعور کی یہ آئیڈیلوجیکل صورتیں روایت کی پابند نہیں ہوتی ہیں۔ وہ بھی روایت کی پابند ہیں۔ مارکس انگلستان کے فلسفے کے بارے میں لکھتا ہے کہ وہاں کے فلاسفہ ہنوز فلسفہ سازی میں مبتدی ہیں کیوں کہ وہاں فلسفے کی کوئی مضبوط روایت نہیں ہے۔ اس کے برخلاف چوں کہ جرمنی میں فلسفے کی مضبوط روایت تھی، اس لیے اس نے وہاں زیادہ ترقی کی۔ ان حالات کے پیش نظر شعور کے کسی بھی مظہر کی، ٹھیک ٹھیک مطابقت اس کے اقتصادی بنیاد سے دریافت کرنا مشکل ہو جاتا ہے، لیکن یہ حقیقت اپنی جگہ پر قائم رہتی ہے کہ جو بحران پیداواری قوتوں اور پیداواری رشتوں کی غیر ہم آہنگی یا مخاصمت سے پیدا ہوتا ہے اس کا عکس شعور کی مختلف آئیڈیلوجیکل صورتوں میں راہ پاتا ہے۔ ایک محشرِ خیال، فنکاروں اور ادیبوں کے ذہن میں برپا رہتا ہے اور وہ اس جنگ کو اپنے اپنے طرزِ اظہار اور میڈیم کے حدود میں رہتے ہوئے لڑتے بھڑتے رہتے ہیں۔ اس سلسلے میں یہ کہنا کہ شعور اس جنگ میں منفعل نہیں رہتا ہے، یعنی وہ صرف خارجی حقائق کا عکس ہی نہیں پیش کرتا

ہے بلکہ ایک فعال کردار اقتصادی بنیاد کو بدلنے میں ادا کرتا ہے۔

اس خیال کی وضاحت کے سلسلے میں کیوں کر شعور یا اس کی مختلف آئیڈیلوجیکل صورتیں معاشرے کی اقتصادی بنیاد کو تبدیل کرنے میں مددگار رہتی ہیں اور کیوں کر اس تبدیلی کی تاریخی جدوجہد کے راستے کو متعین کرنے میں وہ اکثر غالب اثر رکھتی ہیں۔ اینگلز کے ایک خط سے ایک اقتباس ملاحظہ ہو:

> ''تاریخ کے مادی تصور کے مطابق، تاریخ میں آخرکار، متعین کرنے والا عنصر پیداوار اور حقیقی زندگی کی بازآفرینی ہے۔ اس سے زیادہ ادعا نہ تو مارکس نے کیا ہے اور نہ میں نے، چنانچہ اگر کوئی شخص ہمارے اس بیان کو توڑ مروڑ کر یہ کہتا ہے کہ اقتصادی عنصر، تنہا متعین کرنے والی شے ہے تو وہ ہم لوگوں کے بیان کو ایک بے معنی فقرے میں تبدیل کر دیتا ہے۔ اقتصادی سچویشن یا صورت حال بنیاد ہے، لیکن اس بنیاد پر قائم شدہ، شعور کے اظہار کی مختلف صورتیں، فلسفہ، سیاست، مذہب، قوانین، ادبیات وغیرہم تاریخی جدوجہد کے راستے کو متعین کرنے میں اثر انداز ہوتی ہیں اور بہت سی حالتوں میں اس کی صورت کو متعین کرنے میں غالب اثر رکھتی ہیں۔ ان سارے مذکورہ عناصر کا باہمی عمل آپس میں اور اقتصادی بنیاد پر ہوتا ہے۔ اس عمل میں (جو باہمی اثر پذیری اور راثر اندازی کا ہے) ان بے شمار حادثات Accidents کے ہجوم میں، جن کا شمار اور جن کی وضاحت مشکل ہے، اقتصادی تحریک آخرکار اپنے کو ایک لازمی فیکٹر کی حیثیت سے منواتی ہیں۔'' (ایک جگہ اس نے اسے فیصلہ کن بھی بتایا ہے)

اسی خط کے آخر میں وہ اس الزام کی صفائی بھی پیش کرتا ہے جو مارکسی فلسفے پر اقتصادی جبریت (Economic Determinism) کا لگایا جاتا ہے۔ وہ لکھتا ہے:

> ''یہ بات کہ ہم اس زمانے کے نوجوان، کبھی کبھی اقتصادی بنیاد کو اس سے زیادہ اہم قرار دیتے ہیں جس کی کہ وہ مستحق ہے۔ اس کی جزوی ذمہ داری مجھ پر اور مارکس پر بھی عاید ہوتی ہے۔ (اس کا سبب یہ ہے کہ)

ہمارے وہ مخالفین جو اقتصادی بنیاد کو کوئی اہمیت دینے ہی کو تیار نہ تھے۔
ان کی مخالفت میں ہمیں اقتصادی بنیاد پر زور دینا پڑا۔ (بعد ازآں)
ہمیں نہ تو اس کا موقع ملا اور نہ وقت کہ ہم لوگ اس باہمی اثر پذیری اور
اثر اندازی کو جو اقتصادی بنیاد اور شعوریا اس کی مختلف آئیڈیلوجیکل
صورتوں کے درمیان قائم رہتا ہے، صحیح طور سے اجاگر کر سکتے۔

(اقتباس اینگلز کا خط بنام جے بلاک 1890)

اس سلسلے میں کارل مارکس کی تحریروں سے بھی دو اقتباسات ملاحظہ ہوں، ایک اقتباس اس بات پر روشنی ڈالتا ہے کہ جب تک آدمی کی تخلیق کردہ معروضی دنیا کے تضادات پختہ نہ ہو جائیں، نئے اور بہتر پیداواری رشتے پیدا نہیں ہوتے ہیں۔ دوسرے اقتباس کا تعلق اس بات سے ہے کہ انقلابی عناصر کی تنظیم، یعنی مزدور طبقے کی انقلابی جماعت کی تنظیم بذات خود اس بات کا ثبوت بہم پہنچاتی ہے کہ پرانی سوسائٹی کے بطن میں وہ ساری پیداواری قوتیں پیدا ہو چکی ہیں جن کے پیدا ہونے کے امکانات تھے۔

اقتباس نمبر 1:

''کوئی بھی سماجی نظام اس وقت تک فنا نہیں ہوتا ہے جب تک کہ اس نظام میں پیداواری قوتوں کو ترقی دینے کے وہ سارے امکانات ختم نہ ہو جائیں۔ جن کی اس نظام میں گنجائش ہے، کسی بھی پرانی سوسائٹی میں پرانے پیداواری رشتوں کی جگہ نئے اور بہتر پیداواری رشتے اس وقت تک اپنی جگہ نہیں بناتے ہیں جب تک کہ وہ پرانے نظام کے بطن میں جنم لے کر پختہ نہ ہو جائیں۔'' (پولٹکل اکانومی)

اقتباس نمبر 2:

''مظلوم طبقہ اپنے کو اس وقت آزاد کرانے کا اہل ہوتا ہے جب کہ حاصل کردہ پیداواری قوتوں اور موجودہ سماجی رشتوں میں باہمی زندگی بسر کرنے کے امکانات ختم ہو جاتے ہیں۔ ذرائع پیداوار کے درمیان سب سے بڑی پیداواری قوت، انقلابی طبقہ بذات خود ہے۔ انقلابی عناصر کا بہ حیثیت ایک طبقے کے منظم ہونا بذات خود اس بات کی دلیل

ہے کہ پرانی سوسائٹی میں وہ ساری پیداواری قوتیں پیدا ہو چکی ہیں جو
اس کے بطن میں پیدا ہو سکتی تھیں۔" (پاورٹی آف فلاسفی)

اس کے یہ معنی ہوئے کہ کارل مارکس جہاں معروضی دنیا کے تضادات کی پختگی کو سماجی انقلاب کے لیے ایک ضروری حالت قرار دیتا ہے۔ وہاں وہ اس پختگی کی نشانی، معروضی دنیا میں نہیں بلکہ انقلاب لانے والے انسانوں کی انقلابی تنظیم کی موجودگی میں دیکھتا ہے۔ اس سلسلے میں ایک جگہ مارکس نے یہ بھی لکھا ہے کہ شعور کی تاریخ بجز اس کے کچھ نہیں ہے کہ وہ شعوری زندگی، شعوری انسانوں کی تاریخ ہے۔ چنانچہ اگر ان ساری باتوں کو پیش نظر رکھا جائے تو اس نتیجے پر پہنچا جا سکتا ہے کہ معروضی تضادات سے انقلاب از خود نہیں آتا ہے بلکہ انقلاب لانے کے لیے انقلابی شعور کے حامل انسانوں کی قوت ارادہ اور عمل کی ضرورت ہوتی ہے۔ اس سے یہ بات بھی ابھرتی ہے کہ جس کو سامنے لانے کی میں کوشش کر رہا ہوں کہ شعور کوئی مجہول عکس معروضی دنیا کا نہیں ہے بلکہ بقول مارکس جب وہ انسانی ذہن کو اپنی گرفت میں لے لیتا ہے تو اس کی حیثیت ایک مادی قوت کی ہو جاتی ہے۔" اس وقت وہ تنہا نہ سہی دوسرے مادی عوامل کے ساتھ مل کر اپنی مادی اقتصادی بنیاد کو بدل دیتا ہے جس سے وہ کسی وقت متعین ہوا تھا یا کہ اثر پذیر ہوا تھا۔ لینن نے اپنے فلسفیانہ نوٹس میں، ایک چوکھٹے میں یہ بات بہت واضح طور سے لکھی ہے کہ "شعور آدمی کی معروضی دنیا کو صرف منعکس ہی نہیں کرتا ہے، بلکہ خلق بھی کرتا ہے، وہ ایک تخلیقی قوت ہے۔"[1] لینن نے اس خیال کا بھی اظہار کیا ہے کہ مزدور طبقے میں انقلابی شعور یا کہ سیاسی شعور، از خود ٹریڈ یونین ایکٹی وٹی سے نہیں پیدا ہوتا ہے، بلکہ ان کے درمیان شعور باہر سے لایا جاتا ہے۔ (What is to be done)

مجھے شعور کی تخلیقی قوت پر اس لیے زور دینا پڑا کہ شعر و ادب کا تعلق شعور کی دنیا سے ہے، اور تاوقتیکہ یہ حقیقت واضح نہ کی جائے کہ شعور صرف ایک عکس ہی نہیں یا یہ کہ ایک آئینۂ حقیقت ہی نہیں بلکہ ایک ایسی تخلیقی قوت بھی ہے جو حقیقت پر بہ ایں معنی اثر انداز ہوتی ہے کہ وہ اس کو بدلنے میں مددگار رہتی ہے، شعر و ادب کی نہ تو حرکی قوت سامنے آتی ہے اور نہ انقلابی قوت۔ کیا شعور کی فعلی تخلیقی قوت تسلیم کرنے سے یہ بات کھل کر ہمارے سامنے نہیں آتی ہے کہ ہر چند کہ ادب میں معروضیت یا حقیقت نگاری بہت اہم ہے، لیکن موضوعیت یعنی قوت ارادہ کا اظہار، تخیل

1. Philosophical Notes by Lenin, vol.38 (Lawrance & Wisharts London)

کا اظہار، کردار کا اظہار، جس سے انقلابی ادب وجود میں آیا ہے، وہ بھی خاصی اہمیت کا حامل ہے، لیکن ہم دیکھتے ہیں کہ جب یہ دونوں الگ الگ ہوتے ہیں یا کہ فنکار اور مصنف اپنے کردار کے توسط سے نہیں بلکہ خود بولنے لگتا ہے۔ تقریریں کرتا ہے تو وہ فن کی دنیا میں نہیں رہتا ہے کوئی شورش پسند یا مذہبی مبلغ بن جاتا ہے۔ اس صورت حال سے نمٹنے کی صرف ایک ہی صورت ہے کہ موضوع معروض سے متحد ہو جائے اور اس کا وہی فنکشن ہو جو ہیگل کے فلسفۂ تاریخ میں آدمی کا ہوتا ہے کہ کام تو عقل مطلق کا ہوتا ہے، لیکن آدمی عقل کی مکاری سے جسے زیرکی کا نام بھی دیا جاسکتا ہے، اس کے کام کو اپنا کام سمجھ کر انجام دیتا ہے۔ اینگلز نے اس کی وضاحت اس طرح کی ہے کہ ناول نگاری ہو یا کہ کوئی اور فن جس میں کردار تخلیق کیے جاتے ہیں وہاں فنکار کو اپنے کردار میں اس طرح چھپ جانا چاہیے، جیسے خدا اپنی تخلیق کائنات میں پوشیدہ ہے۔ اینگلز اسے تسلیم کرتا ہے کہ ہر ادبی تخلیق کا ایک غایتی یا مقصدی میلان ہوتا ہے لیکن اس کا اظہار بہترین صورت میں اس وقت ہوتا ہے جب کہ وہ میلان چھپا ہوا ہوتا ہے۔ اسی میں فنکار کے فن کا راز یا اس کی زیرکی چھپی ہوئی ہوتی ہے۔

دوسری اہم بات جو شعور کی فنکارانہ تخلیق کے بارے میں کہنا ہے اور جس کی طرف پہلے اشارہ کیا جاچکا ہے وہ یہ ہے کہ فنی تخلیقات، مادی اقتصادی بنیاد سے براہ راست نہیں بلکہ مختلف تعینات، سیاست، فلسفہ، مذہب وغیرہ سے بالعموم متاثر ہوتی ہے اور یہی وجہ ہے کہ وہ اپنے تخلیقی عمل میں اضافی آزادی بھی رکھتی ہیں۔ وہ روایت سے متاثر ہوتی ہیں اور فنی قواعد وضوابط کے تابع رہتی ہیں۔

دور حاضر میں یا یہ کہ سرمایہ دارانہ نظام میں چوں کہ مادی مفادات غالب آگئے ہیں۔ اس لیے آج ہم فنی تخلیقات کے اس رشتے کو زیادہ صاف طور سے محسوس کرنے لگے ہیں جو وہ اپنی اقتصادی بنیاد یا نظام زر سے رکھتے ہیں۔ کیوں کہ آج ہر شئے بازار کی جنس اور ہر شئے کا تبادلہ زر کے ذریعے ہوتا ہے، لیکن قرون وسطیٰ میں مذہب اور کلاسیکی یونانی اور رومن عہد میں سیاست کا اثر زیادہ تھا۔ اس کے باوجود ہم یہ بھی محسوس کرتے ہیں کہ یونان کے کلاسیکی ادب کی تخلیق کا میٹریل وہاں کے قومی یا اساطیر تھی، جو تمام تر تخیل کی پیداوار ہے۔ ادب کا جو رشتہ تخیل سے ہے، فینسی سے ہے ہم نے اب تک اس پر کوئی روشنی نہیں ڈالی ہے کیوں کہ ہم نے یہ محسوس کیا کہ آرٹس، آرٹسٹک اس قسم کے الفاظ مارکس کے یہاں اکثر استعمال ہوئے ہیں لیکن اس نے اُس

آرٹ کی وضاحت بالخصوص تخیلی صورت کی نسبت سے صرف ایک جگہ کی ہے جہاں اس نے قدیم یونانی ادب میں ''ادبی کشش'' کے پائے جانے کی وضاحت کی ہے ایسی صورت میں ہمیں مارکس کے ان خیالات کی طرف لوٹنا چاہیے جہاں اس نے یہ کہا ہے کہ ہر چند کہ قدیم یونانی رزمیہ داستانوں کی بنیاد، یونان کی قومی زندگی کی myth یا اساطیر ہے جہاں انسان صرف تخیل کی دنیا میں خارجی دنیا پر غلبہ حاصل کرتا ہے، لیکن ان کی پیش کش یا تعمل فن ایسی ہے کہ وہ نہ صرف ایک ''ابدی کشش'' رکھتے ہیں بلکہ ایک ایسا معیار پیش کرتے ہیں جو ناقابل حصول ہے۔

مارکس کا جو مطالعہ قدیم یونانی ادب کا تھا وہ کس قدر گہرا تھا، اس کی اطرف میں نے شروع میں اشارہ کیا ہے۔ یہاں میں اس سوال کو دہرانا چاہتا ہوں جو اس نے قدیم یونانی ادب اور آرٹ کی اساطیری صورت یا اساطیری حقیقت کے مشاہدے کی بنا پر اپنے کو مخاطب کرتے ہوئے کیا ہے:

> ''اس بات کو سمجھنے میں کوئی دشواری نہیں ہوتی ہے کہ یونانی آرٹ اور اس کی رزمیہ داستانوں کا تعلق یونانی زندگی کے ارتقا کی ایک مخصوص سماجی تشکیل سے تھا۔ دشواری اس بات کو سمجھنے میں ہوتی ہے کہ ایسا کیوں کر ہے کہ وہ آج بھی فنکارانہ مسرت جمالیاتی مسرت کے حامل ہیں۔ اور ایک معنی میں ایسا معیار اور ماڈل پیش کرتے ہیں جو ناقابل حصول ہے۔''

مارکس نے اپنے اس سوال کے جواب میں جو دو باتیں لکھی ہیں وہ قابل توجہ ہیں۔ ایک یہ کہ (1) اگر آدمی بچکانہ حرکتوں پر خود نہ اتر آئے یا بچپن کی طرف لوٹنے کی کوشش نہ کرے، تو یہ سمجھنا مشکل نہیں ہے کہ کیوں نہ کوئی شخص انسانیت کے تاریخی عہد طفولیت کی حسن کاری سے محظوظ ہو۔ اور ایک جگہ کی عبارت سے تو یہ مفہوم بھی برآمد ہوتا ہے کہ کیوں نہ اس حسن کاری کو انسان بلند تر سطح پر پیش کرے۔

دوسری بات جو اس سے زیادہ اہم ہے، وہ یہ کہ آرٹ کا حسن اور اس کی ابدی کشمکش، اس حقیقت سے کوئی تضاد نہیں رکھتی ہے کہ اس آرٹ نے ایک ایسے معاشرے میں جنم لیا جو مقابلۃً غیر ترقی یافتہ تھا۔ اس بات کو دوسرے الفاظ میں یوں بھی بیان کیا جاسکتا ہے کہ فن کی ترقی اور معاشرے کی ترقی کے درمیان کوئی اس قسم کی مطابقت نہیں ہے کہ ان کے درمیان اس طرح کی مساوات قائم کی جاسکے کہ اعلیٰ قسم کے ادب اور فن کی تخلیق کے لیے ایک نہایت ہی ترقی یافتہ

معاشرہ درکار ہے، اور نہ اس قسم کی کوئی بات کہی جا سکتی ہے کہ اعلیٰ قسم کا ادب اور آرٹ ایک غیر ترقی یافتہ معاشرے میں جنم نہیں لے سکتا ہے۔

اس مباحثے سے دو سوالات ابھر کر ہمارے سامنے آتے ہیں۔ ایک یہ کہ وہ گزراں لمحہ جسے فنکار نے اپنے فن میں گرفتار کیا ہے وہ کیوں کر ایک ابدی کشش کا حامل بن جاتا ہے۔ دوسرا سوال یہ ہے کہ اگر ہم میں ماضی کی طرف لوٹنے کی بے سود خواہش پیدا نہ ہو تو کیا یہ مناسب نہیں ہے کہ ہم بھی یونانیوں کی طرح اپنے تخیل کی دنیا میں حقیقت کو سرنگوں کریں اور ہم بھی تخیل کی دنیا میں رہتے ہوئے ایک نئے قسم کی تخیلی ادب، ایک بلند تر سطح پر تخلیق کر سکیں، جو معاصر حقیقت کو منعکس بھی کرے اور اُسے خیال کی دنیا میں تبدیل بھی کرے۔ یہ سوال اس امر کا ملتجی ہوتا ہے کہ فنکار کو اس کی اجازت ہونی چاہیے کہ وہ اپنے تخیل کی زندگی بسر کر سکے۔ ادب اور فن کی تخلیق اس راز میں مضمر ہے کہ فنکار کو آزادی اس امر کی حاصل ہو کہ وہ زندگی کی اس ٹھوس حقیقت کو جسے وہ دیکھتا، محسوس کرتا ہے، اسے وہ اپنے تخیل کی دنیا میں لے جا کر پیش کرے یا کہ اسے اپنی فنکارانہ تخیلی دنیا میں مبدل کر دے۔ میں یہ سمجھتا ہوں کہ کارل مارکس کا جو مشاہدہ، قدیم یونانی ادب اور فن سے تھا اس کی روشنی میں مارکسزم کا یہ مطالبہ فنکاروں سے نہیں ہے کہ وہ صرف معروضی دنیا کی حقیقت پسندانہ مصوری کریں اپنے تخیل کو حقیقت کا ایک سایہ بنا دیں، یہ ایک کھیل ہوا دیدۂ بینا کا تماشا نہ ہوا۔ اس حقیقت کو بھی تسلیم کرتے ہیں کہ ادب کا تعلق جہاں حسی ادراک سے ہے وہاں اس کا تعلق تعقلاتی ادراک (cognition) سے بھی ہے، لیکن اس سلسلے میں جو بات نظر انداز کی جاتی رہی ہے وہ یہ ہے کہ ادب میں تعقلاتی ادراکِ حقیقت حواس اور تخیل کے توسط سے ہوتا ہے اور یہ دونوں قوتیں شخصی طریق ادراک کی گواہی دیتی ہیں۔ وہ معروضیت جو طبیعیاتی سائنس میں بالعموم ملتی ہے، اس کا تقاضا ادب میں نہیں کیا جا سکتا ہے۔ ورنہ وہ بے مغز ہڈی کی طرح خشک اور بے مزا ہو جائے گا۔ زندگی کا ایک بہت بڑا تقاضا جذبات اور تخیل کو سیراب کرتے رہنے کا ہے ورنہ تخلیقی سوتا خشک ہو جائے گا۔ یہ تو ایک عمومی بات مارکس کے اس انکشاف حقیقت سے برآمد ہوئی کہ یونانی ادب کی بنیاد اُس یونانی متھ پر ہے جو تمام تر تخیل کی دنیا میں سرنگوں کیا گیا ہے۔ اب ہم اس بات پر غور کریں گے کہ قدیم یونانی ادب کے ابدی کشش کا راز کس بات میں پوشیدہ ہے۔ کسی فن کا میٹریل کیا ہے۔ یہ بات اس سے مختلف ہے کہ تعمیل فن کیا ہے۔ چنانچہ قدیم یونانی آرٹس اور ادب کی ''ادبی کشش'' یا ادبی سحر کاری کا راز کچھ

اس بات میں نہیں ہے کہ اس کی بنیاد متھ پر ہے کیوں کہ اس متھ کو بھونڈے طریقے سے بھی پیش کیا جا سکتا ہے بلکہ اس بات میں ہے کہ انھوں نے اسے ''قوانین حسن'' کی متابعت میں پیش کیا یا خلق کیا۔ چنانچہ ہمیں اس پر غور کرنا چاہیے کہ وہ کون سے قوانین ہیں جو حسن کاری حقیقت کے میدان میں کام کرتے رہتے ہیں اور جو فن اور ادب کے تخصیصی قوانین کہلائیں گے۔

ہم اس بات کی طرف اشارہ کر چکے ہیں کہ ادبی فارم، حسیاتی اور تخیلی ہوتا ہے یعنی اس کا فارم خصوص ہوتا ہے، اسی لیے فنکار کا ذاتی تجربہ فن میں اہم ہوتا ہے۔ اور یہ بات سب پر واضح ہے کہ جس طرح خصوص میں عموم کی کُنہ موجود ہوتی ہے ورنہ خصوص عموم کے نمائندہ نہیں بن سکتے ہیں۔ اسی طرح ہر لمحہ موجود یا گزراں میں ابدیت کی کُنہہ موجود ہوتی ہے، چنانچہ اعلیٰ آرٹ اور اعلیٰ ادب میں، خواہ وہ کلاسیکی ہو یا جدید، خصوص کی نسبت عموم سے اور لمحۂ موجود کی نسبت ابدیت سے دیکھی جاتی ہے۔ بعض بعض ترقی پسند حلقوں میں مختلف زمانے میں جہاں اس بات پر زور دیا گیا کہ جمالیات کو Politicized ہونا چاہیے، یعنی لمحۂ موجود کی اہمیت کو اجاگر کرنا چاہیے۔ ادب کو پرولتاریہ کا ہتھیار بنانا چاہیے۔ وہاں اسے نظر انداز کیا گیا کہ فن اور ادب کی دنیا میں جس طرح خصوص میں عموم کی نمائندگی کی جاتی ہے اسی طرح لمحۂ موجود میں بھی ابدیت کی نمائندگی کی جاتی ہے اور فنکار میں یہ شعور اس وقت پیدا ہوتا ہے جب وہ ایک ایسا عالمی نقطہ رکھتا ہے جو انسانی تاریخ کے سفر کو ایک نگاہ میں دیکھتا ہے اور صرف پرولتاریہ کے تاریخی عمل اور اس کی صدر نشینی کو نہیں دیکھتا ہے۔ کیوں کہ انسانی تاریخ کا ارتقا تو اس امر کا متقضی ہے کہ پرولتاریہ کو نہ صرف اپنے طبقے کی نفی کرنی ہے بلکہ اپنی آئیڈیلوجی کو بھی ایک سائنسی آئیڈیلوجی میں تبدیل کرنا ہے فنکار اپنے زمانے سے بہت آگے زمانے کو بھی دیکھتا ہے۔ وہ جہاں قطرے میں دجلہ اور ذرے میں صحرا کو دیکھتا ہے وہاں وہ نئے سے نئے دشتِ امکاں کی آرزو بھی رکھتا ہے۔

مارکس نے تمام فنون لطیفہ اور ادب کی تمام اصناف کو روحانی تخلیقات کا نام دیا ہے۔ وہ لکھتا ہے کہ ''سرمایہ دارانہ نظام بعض روحانی تخلیقات، آرٹ اور شاعری کے حق میں مہلک ہے۔'' سرمایہ دارانہ نظام کیوں آرٹ اور شاعری کے حق میں مہلک ہے۔ اس کا سبب یہ ہے کہ اس نظام میں تمام انسانی رشتے زر کے رشتوں میں تبدیل ہو گئے ہیں اور شاعری اور آرٹ کا تعلق انسانی رشتوں کی مصوری سے ہے۔ آرٹ اور شاعری سے سرمایہ دارانہ نظام کی مخاصمت کا

دوسرا فیکٹر یہ ہے کہ اس نظام میں ہر چیز ناپ وتول کی ہے تا کہ اس کا تبادلہ زر سے کیا جاسکے۔ چنانچہ مارکس یہ لکھتا ہے کہ آج کا جوہری جواہرات کو جواہرات کی حیثیت سے، ان کی چمک دمک اور ڈلک کے پہلو سے نہیں دیکھتا ہے بلکہ اس نسبت سے دیکھتا ہے کہ اسے کس قیمت پر خریدا یا بیچا جاسکتا ہے اور یہی بات اس نے فن اور ادب کی نسبت سے بھی لکھی ہے کہ فنون اور ادب نے جو ایک مذاق، فنی یا ادبی تخلیقات سے محظوظ ہونے کا پیدا کیا ہے وہ اس سے زیادہ اہم ہے کہ اس کی یعنی استعمالی قدر کیا ہے۔ افادہ پرست بنتھم کے نزدیک تو ادب اورفن کی اتنی بھی استعمالی قدر نہ تھی جتنی کہ ایک وِن گشن کی ہوتی ہے، لیکن مارکس نے فنون وادب کو روحانی تخلیقات قرار دے کر اُسے استعمال قدر کے تصور سے آزاد کرایا۔ انھوں نے ادب کے اخلاق فنکشن یعنی روحانی اقدار کے ابلاغ کو تسلیم کیا، لیکن ادب اور آرٹ کو کوئی مادی پیداوار نہیں بتایا اور نہ کہیں یہ لکھا کہ ادب فلاں فلاں طبقے کے لیے لکھا جاتا ہے یا کہ انقلابی ادب کی تخلیق کے لیے پرولتاری ادیبوں کو پیدا کرنا ضروری ہے اور نہ یہ لکھا کہ کوئی شے پرولتاری کلچر ہوتی ہے یا یہ کہ زبان طبقاتی ہوتی ہے اس قسم کی جتنی باتیں، سوویٹ روس میں اشتراکی انقلاب کے بعد اور چین میں وہاں کے اشتراکی انقلاب کے بعد ابھریں، اس کا جواز مارکس اور اینگلز کی تحریروں میں نہیں ملتا ہے۔ رہ گیا مسئلہ مارکسزم کے تخلیقی ارتقا یا عملی انطباق کا تو ان دونوں باتوں پر الگ الگ سوچنے کی ضرورت ہے اور اس کا تعلق میرے مقالے سے نہیں ہے، میں ابھی جس چیز کو زیرِ غور لایا ہوں وہ یہ کہ ادب کوئی مادی پیداوار نہیں اور نہ کوئی ایسی پیداوار ہے جس کا تعلق ناپ تول یعنی کیت سے ہے بلکہ وہ ایک روحانی تخلیق ہے، وہ ایک انقلابی اسپرٹ کی تخلیق ہے اس کی پرواز زمین سے آسمان کی طرف ہوتی ہے۔ وہ انسانیت کے بلند آدرشوں کی حامل ہوتی ہے۔ وہ معلوم سے نامعلوم کی طرف سفر کرتی ہے اور اس کا کام صرف اُس معروضی دنیا کے تضادات کو دریافت کرنا نہیں ہے جسے انسان نے خلق کیا ہے بلکہ ایک نئی دنیا کی تخلیق کا بھی ہے۔ ایک شاعر اور ادیب ہمیشہ موجودہ حقیقت کو حسین تر اور پر مایہ حقیقت یا زندگی میں تبدیل کرنے کا خواب اپنے تخیل میں دیکھتا ہے۔ اس عمل میں اس کا جمالیاتی ادراک اس کے تعقلاتی ادراک سے ہم آہنگ ہو جاتا ہے۔ جس طرح کہ تخیل کی دنیا میں موضوع اپنے معروض سے متحد ہو جاتا ہے۔ اس کا تخیل حقیقت کو اس طرح ایک نئی صورت دیتا ہے، جس طرح الکیمی کا کوئی عنصر، تانبے کو سونے میں تبدیل کر دیتا ہے۔ اس عمل میں جو چیز کہ بدل جاتی ہے وہ معروضی حقیقت ہی

ہوتی ہے۔لیکن تخلیقی صورت اختیار کرنے کے بعد اس کی وہ صورت نہیں رہتی ہے جو امر واقع میں پائی جاتی ہے۔ وہ ایک فکشنل ریلیٹی یا ایک افسانوی حقیقت میں تبدیل ہو جاتی ہے جو امر واقع سے یا کہ نفسِ حقیقت سے زیادہ حقیقی ہوتی ہے۔ کیوں کہ اس میں امر واقع یا خصوص ہی نہیں، بلکہ وہ سچائیاں ہوتی ہیں جو خصوص میں ہوتے ہوئے عموم کی نمایندگی کرتی ہیں۔ انسان کی تصویر انسان ہے۔ جب کوئی فنکار آدمی کی کوئی تصویر پیش کرتا ہے تو وہ تصویر صرف ایک آدمی کی نہیں بلکہ پورے بنی نوع انسان کی ذہنی اور جذباتی زندگی کی نمایندگی کرتی ہے۔ انسان کو جو ایک سماجی حیوان کہا گیا ہے اس کا مفہوم یہی ہے کہ وہ ایک فرد ہی نہیں، اپنی ذات میں یکتا ہی نہیں بلکہ کل بنی آدم کی ذہنی اور جذباتی زندگی کی نمایندگی بھی کرتا ہے۔ ارسطو نے اسی لیے ادب کو تاریخ سے ممیز کرتے ہوئے اسے تاریخ سے زیادہ فلسفیانہ بتایا کہ اس میں جو خصوص کردار اور واقعات کے ہوتے ہیں وہ اپنی اپنی ٹائپ یا عموم کی بھی نمایندگی کرتے ہیں۔ اسی لیے اس نے ادب کی بنیاد امر واقعی Facts پر نہیں رکھی بلکہ ممکن الوقوع پر رکھی ایسے واقعات اور کردار کی تخلیق پر رکھی جن کا پایا جانا یا واقع ہونا اغلب ہو۔ جن کے پائے جانے کے امکانات ٹھوس ہوں نہ کہ مجرد۔ چنانچہ کارل مارکس اسی لحاظ سے نہ صرف یونانی ڈراموں کو پسند کرتا بلکہ بالزک کے ناولوں، شیکسپیئر کے ڈراموں، ڈکنس، تھیکرے اور فیلڈنگ کے تاریخی اور سماجی ناولوں کو بھی پسند کرتا۔ وہ لکھتا ہے کہ ان ناول نگاروں نے ''جس قدر ٹھوس اور محسوس صورت میں اپنے زمانے کی سماجی زندگی پیش کیا ہے ویسی تصویر اس زمانے کے ان علوم سے نہیں ملتی ہے جو اس زمانے کی تاریخ اور سماجی زندگی سے تعلق رکھتے ہیں۔ چنانچہ مارکس نے جہاں اُن کی اس تاریخی شعور کو سراہا ہے کہ وہ اپنے زمانے کی سماجی زندگی کی تصویر اس کے تضادات کے ساتھ پیش کرتے ہیں وہاں ان کے اس تخیل کی بھی داد دی ہے کہ جو حقیقت کہ ابھی ابھر کر نہیں آئی ہے مستقبل کے پردے میں چھپی ہوئی ہے وہ اس ظاہر ہونے والی حقیقت کی بھی ایک دھندلی سی تصویر اپنے ناولوں میں پیش کر دیتے ہیں۔ اس سلسلے میں بالزک کی کردار نگاری کے بارے میں جو کچھ لکھا ہے اسے بطور مثال پیش کیا جا سکتا ہے۔ وہ لکھتا ہے کہ'' بالزک نے ایسے کردار بھی تخلیق کیے ہیں جو اس کے زمانے میں رحم مادر میں تھے اور جو اس کی وفات کے بعد نپولین سوم کے زمانے میں نمودار ہوئے۔'' اس حقیقت نگاری کے عمل میں فنکار، ناول نگار اور شعرا وغیرہ سماجی تنقید کے فریضے سے بھی سبکدوش ہوتے ہیں۔ جس کے مختلف اسالیب ہیں، ان میں ایک بڑا موثر حربہ یہ ہے

کہ جو حقیقت کہ مر رہی ہے، جاں بہ لب ہے اسے وہ اپنے طنز و مزاح کے حربے سے قتل کرتے ہیں جیسا کہ سروینٹیز نے ڈاں کیوں ہاٹ میں کیا ہے۔ لیکن جو عناصر مستقبل کی زندگی کے امین ہیں، زندگی کی تخلیقی قوتوں کے امین ہیں، ان کی آرائش و پیرائش بھی کرتا ہے، ان سارے کاموں کے لیے ایک وسیع النظری، ایک ویژن، ایک ایسا عالمی نقطۂ نگاہ چاہیے جو تاریخ کو ابدیت یا لامتناہیت کے پس منظر میں دیکھ سکے جو اضافی کو مطلق سے ربط دے سکے اور زندگی کو ایک مسلسل تبدیل کیے جانے والے طریقِ عمل کے آئینے میں دیکھ سکے۔

میں نے اس مقالے کے شروع میں جہاں اس بات کو اجاگر کرنے کی کوشش کی ہے کہ شعور، زندگی کی مادی اقتصادی بنیاد یا ڈھانچ کا ایک عکس ہی نہیں ہوتا ہے بلکہ ایک تخلیقی قوت ہے۔ وہ اپنی بنیاد کو منجملہ دوسری قوتوں کے ساتھ بدلنے میں، منقلب کر دینے میں مددگار رہتا ہے یعنی وہ ایک جہانِ نو کی تعمیر میں بڑا فعال کردار ادا کرتا ہے۔ وہاں اسی کے ساتھ ساتھ اس بات کو بھی اجاگر کرنے کی کوشش کی ہے کہ مارکس کے فلسفے پر جو یہ الزام لگایا جاتا ہے کہ وہ اقتصادی جبریت کا فلسفہ ہے وہ اس طرح درست نہیں کہ مارکس اور اینگلز دونوں ہی زندگی کو متغیر کرنے والے عوامل میں تنہا اقتصادی تحریک کو فیصلہ کن نہیں بتاتے ہیں بلکہ شعوری تحریکات کو بھی اس عمل میں شریک کار قرار دیتے ہیں اور تاوقتیکہ مارکسزم کی مخالف قوتیں اپنے کسی ٹھوس نظریے سے یہ ثابت نہ کر دیں کہ صرف شعور یا اس کی کوئی آئیڈیلوجیکل صورت ہی اقتصادی تحریکات کی شرکت کے بغیر معاشرے کو الٹ کر رکھ دیتی ہے، اسے تسلیم نہیں کیا جا سکتا ہے کہ مارکسزم اقتصادی جبریت کا دوسرا نام ہے۔ اس کے بعد میں نے یہ بتانے کی کوشش کی ہے کہ کیوں کر ادبی تخیل اپنے مخصوص انداز میں جو حسی ادراک اور تعقلاتی ادراک کی ہم آہنگی سے پیدا ہوتا ہے خارجی حقیقت کو داخلی روپ یا تخیلاتی روپ میں پیش کرتا ہے اور اس طرح کا جو محسوس یا حسیاتی علم ہمیں اپنے معاشرے کا ملتا ہے وہ معاشرے کی تبدیلی میں سپاٹ قسم کی ادبی تحریروں کی اطلاعات کے مقابلے میں زیادہ موثر اور کارگر ثابت ہوتا ہے اور چوں کہ وہ ادب جہاں ایک طرف تاریخ سے زیادہ حقیقی یا فلسفیانہ ہوتا ہے وہاں وہ مجرد فلسفوں اور علوم سے زیادہ بصیرت افروز ہوتا ہے۔ اس سلسلے میں فنکار کی مستقبل بینی اور وسیع النظری کی طرف بھی اشارہ کیا کہ کیوں کر وہ آئیڈیلوجیکل سطح سے بلند ہو کر انسان کے ارتقا کے پورے سفر کو اپنے سامنے رکھتا ہے۔ اس سلسلے میں اس کی طرف بھی اشارا کرنا ضروری ہے کہ ہر چند کہ انسان سماجی زندگی میں

تصادم کو ختم کرنے کے لیے بہت کچھ آدمی سے الجھتا اور جنگ کرتا ہے، لیکن اس کی اصل ہمکلامی فطرت خارجیہ ہی سے ہے۔ چنانچہ ایک غیر طبقاتی معاشرے میں جب کہ پیداواری قوتوں کی ترقی کی راہ میں پیداواری رشتوں کی طرف سے مزاحمت ختم ہو جائے گی اور وہ دونوں ایک اقتصادی نظام میں ایک ہم آہنگی کی زندگی بسر کریں گے تو اس وقت آدمی کی توجہ سوشل کونفلکٹ، سماجی خانہ جنگی، تناؤ اور کھینچا کھینچی پر نہ ہوگی بلکہ اس جدلیات پر زیادہ ہوگی جو انسان اور فطرت کے درمیان ہے۔ میں یہ بات پہلے لکھ چکا ہوں کہ فطرت خارجیہ انسان کا وہ غیر نامیاتی بطن ہے جس سے انسان نے ظہور کیا ہے اس لیے اس کا اندرونی اتحاد فطرت سے ہمیشہ رہے گا، لیکن چوں کہ انسان کی زندگی کی بقا اور ترقی کا انحصار فطرت خارجیہ کے استحصال اور اپنی قوت تخلیق اور ایجاد سے پیداواری قوتوں اور ذرائع پیداوار میں اضافہ کرنے پر ہے اس لیے فطرت سے اس کا تخالف ہمیشہ قائم رہے گا۔ وہ اتحاد میں تخالف اور تخالف میں اتحاد کے رشتے پیدا کرتا رہے گا۔ وہاں جہاں فطرت خارجیہ کو تصرف میں لا کر اسے زیادہ سے زیادہ انسانیت نواز بنائے گا۔ وہاں وہ اپنی فطرت پر غور کر کے اسے مقتضائے فطرت سے زیادہ قریب لائے گا۔ وہ اپنے اخلاقی شعور یا سپر ایگو کو اس کی اجازت نہ دے گا کہ وہ جسمانی تقاضوں کی نفی کرے۔ بدن کو معدوم کرنے کی کوشش کرے، راہبانہ زندگی کو فطری زندگی پر ترجیح دے بلکہ اس کے برعکس جسمانی تقاضوں کو پورا کرنے کے لیے ایسے انسانی طور طریقہ وضع کرتا رہے گا، ایسا اخلاق پیدا کرے گا جو اس کی فطرت سے برسرپیکار نہ ہو، غیر انسانی رویے کا اظہار نہ کرے چنانچہ آج ہم یہ دیکھتے ہیں کہ جس قدر زیادہ انسان فطرت خارجیہ کے قوانین کو دریافت کرتا ہوا، اس کی مزاحمت کو اپنی آزادی کے حق میں توڑتا جا رہا ہے اتنا ہی زیادہ وہ اپنی فطرت کے اس اخلاقی شکنجے سے باہر بھی آ رہا ہے جو مختلف منفی مذاہب نے زندگی کو نہیں کہنے والے مذاہب نے بدن کی نفی کرنے والے مذاہب نے، اس پر عاید کر رکھا تھا۔ اس میں شبہ نہیں کہ اس عمل میں اس نے ابھی کوئی توازن پیدا نہیں کیا ہے۔ افراتفری کا شکار ہے لیکن کچھ زمانے کے بعد اپنے ایک جہانِ نو کی تعمیر کے عمل میں وہ اپنے کو کچھ ایسا بدل سکتا ہے کہ وہ آج کے انسان کے مقابلے میں نہ صرف ایک نیا انسان بلکہ ایک Humanized نیچرل انسان نظر آئے گا۔ چنانچہ انسان کا جو خارجی سفر، نئی سی نئی، اپنی معروضی دنیا کو خلق کرتے رہنے کا ہے، جو اس کی نوعی حیات کی بقا اور ترقی کے لیے ضروری ہے۔ اس سفر کا ایک رخ داخل میں بھی ہوتا ہے وہ جس قدر زیادہ تسخیر فطرت کی روشنی میں قوانین

فطرت سے واقف ہوتا جائے گا اتنی ہی زیادہ اس کی نفسیات میں گہرائی اور پر مائیگی پیدا ہوتی جائے گی، اس کی شخصیت کی ترقی ہمہ جہتی ہوگی۔ وہ ایک رخا اور کسری آدمی نہ ہوگا بلکہ ایک بھر پور اور مکمل انسان ہوگا۔ وہ اپنی ذات وصفات میں متحد اور اس بیگانہ کن قوت سے آزاد ہوگا جس نے اسے اپنی ذات سے، خلق سے اور فطرت سے بیگانہ کردیا ہے اور وہ بغیر روح، ایک شئے، بازار کی ایک جنس میں تبدیل ہوگیا ہے اور اس بیگانگی کے عالم میں اس کا آرٹ اور ادب، اس کی روح کو تازگی پہنچانے کا کوئی ذریعہ نہیں۔ بالفاظ دیگر انکشاف حقیقت کے جمالیاتی اظہار کا کوئی ذریعہ نہیں بلکہ اشیائے صرف کے اشتہارات اور پست مذاقِ زیست کی آسودگی کا ایک ذریعہ بنتا جارہا ہے۔

مارکسسٹ لٹریچر میں معاشرے کے اقتصادی اور سیاسی مسائل سے متعلق تو بہت کچھ لکھا گیا ہے اور لکھا جارہا ہے لیکن انسان کی روحانی فتوحات کے بارے میں کہ کیوں کر وہ ایک حیوان محض سے انسان بنا ہے اور اپنی انسانیت کی مسلسل تشکیل کے سلسلے میں کیا کیا روحانی اقدار تخلیق کی ہیں، ان امور سے متعلق بہت کم لکھا جاتا ہے۔ اس کے نتیجے میں مارکسزم کے بارے میں یہ غلط فہمی عام ہے کہ مارکسزم پیٹ کا فلسفہ ہے۔ مارکسزم میں روح، اسپرٹ اور روحانی اقدار کا کوئی تصور نہیں ہے۔ چنانچہ مارکسزم سے متعلق اپنی ایک نظم میں اس خیال کا اظہار اقبال نے بھی کیا ہے کہ وہ ایک فلسفہ شکم کا ہے اور مغرب میں جے ڈی کول کے ایسے شارحینِ مارکسزم نے تو مارکسزم کو کچھ اس طرح پیش کیا ہے کہ وہ تمام تر اقتصادی جبریت کا فلسفہ ہے۔ اس طرح کی غلط فہمی مارکس کے تصور آدمی سے متعلق بھی ملتی ہے چوں کہ مارکس کا بھی فلسفہ مادی ہے۔ اس لیے یہ فرض کرلیا گیا ہے کہ مارکس کا جو تصور آدمی کا ہے وہ وہی ہے جو ڈارون کا ہے۔ جب کہ حقیقت یہ ہے کہ مارکس کا آدمی ڈارون کے آدمی سے مختلف ہے۔ چنانچہ مارکسی جمالیات کو سمجھنے کے لیے جہاں مارکسی فلسفے کی چند بنیادی باتوں کا جاننا ضروری تھا وہاں یہ جاننا بھی ضروری ہے کہ مارکس کا تصور آدمی کیا ہے۔

مگر اس سے قبل صرف چند جملوں میں اس کی وضاحت کرنا ضروری سمجھتا ہوں کہ کیا مارکس کے فلسفۂ تاریخ یا تاریخی میٹریلزم میں بہ ایں معنیٰ ایک تاریخی جبر ہے کہ سرمایہ دارانہ نظام سے اشتراکی نظام کا پیدا ہونا، لازمی اور ناگزیر ہے۔ اس کے لیے کسی انقلابی جماعت کے عمل یا کارپردازی کی ضرورت نہیں یا یہ کہ سرمایہ داری کے بطن سے اشتراکی نظام کا پیدا ہونا، سماجی زندگی میں عین قانون وراثت کے مطابق ہے۔ اس کو کوئی روک نہیں سکتا ہے؟ اس کا جواب

ظاہر ہے کہ اگر ایسا ہوتا تو پھر تبدیلی کے لیے کسی انقلابی جماعت کے عمل کی شرط غیر ضروری ہوتی۔ اس سلسلے میں جو غلط فہمی پیدا ہوتی ہے وہ اس لفظ قانون سے پیدا ہوتی ہے جسے مارکس اور اینگلز دونوں نے سماجی زندگی کے پروسز Process یا طریقِ کار کے سلسلے میں استعمال کیا ہے۔ یہاں یہ بتانا ضروری ہے کہ جب وہ سماجی زندگی کے پروسز یا طریق کار کے سلسلے میں لفظ قانون استعمال کرتے ہیں تو ان کا مفہوم وہ نہیں ہوتا ہے جو فطرت کے قوانین کا ہوتا ہے جہاں طریق کار یا پروسز کا قانون اس سے مختلف ہے۔ سماجی قانون کا مفہوم قوی رجحان، غالب رجحان کا ہوتا ہے۔ اس کا اندازہ مارکس کے اس طنزیہ قول سے بھی کیا جاسکتا ہے جسے اکثر نقل بھی کیا جاتا رہا ہے کہ "تاریخ اپنے کو دہراتی بھی ہے۔ اس میں شبہ نہیں کہ اینگلز نے تاریخ میں سماجی تضادات کے پیش نظر "مخفی قانون" کا ذکر کیا ہے، لیکن چوں کہ معاشرے کے معروضی تضادات کو ان کے منطقی نتیجے تک پہنچانے میں باشعور انسانوں کی قوت ہے ہمارے لیے کارل مارکس آدمی کو سمجھنا بہت ضروری ہو جاتا ہے بالخصوص ایسی صورت میں جب کہ بہت سے ادیبوں اور فنکاروں نے ادب اور فن کو آدمی کا ایک استعارہ قرار دیا ہے۔ مارکس لکھتا ہے کہ اگر کسی معاشرے کے تہذیبی معیار کو دیکھنا ہے تو یہ دیکھو کہ اس معاشرے میں عورت کا مرتبہ کیا ہے؟ اس کی جانب مرد کا رویہ کیا ہے؟ اور کس قسم کا رشتہ ناتا ہے، چنانچہ اسی طرح یہ خیال بھی درست ہے کہ اگر کسی ادبی تخلیق کو اس کے تہذیبی پس منظر میں سمجھنا ہے تو یہ دیکھو کہ اس میں آدمی کی جو تصویر یا امیج پیش کی گئی ہے وہ کس قسم کی ہے؟ اس میں آدمی کا رشتہ آدمی سے، فطرت سے کائنات سے خدا سے کس قسم کا ہے۔ یونانی اساطیر میں جب بھی آدمی کا مقابلہ دیوتاؤں سے کیا جاتا ہے تو دیوتاؤں کی برتری اس بات سے ثابت کی جاتی کہ وہ لافانی ہیں اور انسان فانی ہیں، لیکن اس پر زور نہ دیا جاتا کہ جو کام دیوتا نہ کر پاتے اسے آدمی انجام دیتا۔ میر تقی میر نے اپنے ایک شعر میں اس خیال کو ظاہر کیا ہے کہ دیکھو یہ ہمت انسان ہی کی تھی کہ اس نے چشمہ آب حیواں کو یعنی لافانی زندگی کے چشمے کو اپنی فانی زندگی سے پاٹ دیا:

آب حیات وہی نا جس پر خضر و سکندر مرتے رہے
خاک سے ہم نے پاٹا وہ چشمہ، یہ بھی ہماری ہمت تھی

اور پھر غالب نے جس کا سینہ خواہشات کا ایک سرچشمہ تھا اسی خیال کو اپنے انداز میں یوں ادا کیا:

وہ زندہ ہم ہیں کہ ہیں روشناسِ خلق اے خضر
نہ تم کہ چور بنے عمرِ جاوداں کے لیے

مانا کہ یہ سب شاعری ہے، لیکن کیا آدمی کی عمرِ مختصر اس کے لیے ایک تازیانہ بقائے جاوداں کا نہیں ہے؟

بہرحال میں نے یہ محسوس کیا ہے کہ اچھے خاصے پڑھے لکھے لوگوں میں یہ غلط فہمی پائی جاتی ہے کہ مارکس کا آدمی وہی ہے جو ڈارون کا آدمی ہے۔ شاید اس لیے کہ مارکس اور اینگلز دونوں نے اس کے نظریۂ ارتقا کو قبول کیا۔ اینگلز نے بالخصوص ڈارون کے اس خیال کی بڑی پذیرائی کی کہ فطرت میں ایک ارتقائی عمل ہے۔ کوئی شے یا کوئی ذی روح کسی مقررہ حالت میں ہمیشہ نہیں رہتی ہے، بلکہ نوعی تغیرات کے سلسلۂ عمل سے گزرتی ہے۔ جہاں تک زندگی کا تعلق ہے اس میں ایک وحدت اور ارتقا ہے۔ لیکن ڈارون کے اس عمومی نظریۂ ارتقا کو تسلیم کرنے کے لیے یہ معنی نہیں کہ ڈارون نے جو تصویرِ انسان کے جہد البقا اور فطری انتخاب کی پیش کی ہے اسے بھی ان دونوں نے قبول کیا۔ اس کے برعکس انسان سے متعلق جو تصورات مارکس اور اینگلز نے پیش کیے ہیں وہ ڈارون کے تصورِ آدمی سے بہت زیادہ مختلف ہیں۔ چوں کہ اینگلز پر ڈارون کے فلسفۂ ارتقا کا گہرا اثر تھا، جس کا اظہار قدرے اس کی تصنیف Dialectics of Nature میں ہوا ہے، اس لیے ڈارونزم کی تنقید کے سلسلے میں، میں پہلے اینگلز ہی کے خیالات سے ابتدا کروں گا۔ اینگلز کے ایک مکتوب الیہ لاف راف Lavron نے ڈارونزم کی تنقید کرتے ہوئے اینگلز کو ایک خط لکھا، اس کے اس خط کے جواب میں اینگلز نے لاف راف کے اس خیال سے اتفاق کیا ہے کہ ''انسان صرف زندہ رہنے کے لیے جدوجہد نہیں کرتا ہے بلکہ مسرتوں کے حصول کے لیے بھی جدوجہد کرتا ہے اور اس جدوجہد میں وہ اپنی ادنیٰ مسرتوں کو اعلیٰ مسرتوں کے لیے جسمانی مسرتوں کو قربان کر دیتا ہے) بہرحال لاف راف کے مذکورہ بالا خیال سے اتفاق کرتے ہوئے اینگلز اس کے آگے لکھا ہے کہ ''آدمی اور حیوان کے درمیان جو یہ بنیادی فرق ہے کہ حیوان زیادہ سے زیادہ اپنی غذا جمع کر سکتا ہے، لیکن آدمی اپنا رزق پیدا کرتا ہے۔ یہ فرق تن تنہا جو ایک بنیادی فرق ہے۔ اس کوشش کو رد کرنے کے لیے کافی ہے جو ان دنوں حیوانی زندگی کے قوانین کو انسانی زندگی پر منطبق کرنے میں صرف کی جارہی ہے۔''

اب یہ دیکھیے کہ کارل مارکس نے، کتنے بہت پہلوؤں سے انسانوں کو حیوانوں سے ممیز کیا ہے۔

پہلی بات تو یہ وہ آدمی کی تاریخ اس وقت سے شروع نہیں کرتا ہے جب کہ وہ کسی گری پڑی شے لکڑی ہو یا پتھر کو اپنے مقاصد کے حصول میں استعمال کیا کرتا بلکہ وہ اس کی تاریخ کا آغاز اس نقطے سے کرتا ہے جب کہ اس نے اپنے اور فطرت کے درمیان اپنے ہاتھ سے گھڑی ہوئی یا کسی شئے کو بطور آلہ یا اوزار، خواہ اس نے پتھر کے کسی ٹکڑے ہی کو رگڑا کر اسے نکیلا بنایا ہوا، اپنے اور فطرت کے درمیان اپنے مقاصد کے حصول میں استعمال کرنا شروع کیا۔ اس منزل میں وہ حیوانی ناطق یعنی صاحب نطق و منطق یا صاحب عقل تھا، یعنی یہ بات اس کی اس منزل حیات کی ہے جب کہ وہ صاحب شعور تھا، صاحب زبان تھا، یعنی جب وہ سماجی تعاون کے لیے زبان استعمال کر سکتا تھا اور اس زبان سے وہ سوچنے کا کام بھی لے سکتا تھا۔ اینگلز نے لکھا کہ زبان اور شعور، ان دونوں کا ظہور انسان میں ساتھ ساتھ ہوا ہے، یہ ایک معجزہ ہے جس کی آج تک کوئی توجیہ نہیں ہو سکی ہے اور مارکس نے لکھا کہ زبان، شعور کی خارجی حقیقت اور شعور، زبان کی داخلی حقیقت ہے۔'' ان دونوں میں سے کسی کو نہ تو تقدم حاصل ہے اور نہ تاخر، یہ دونوں یک زمانی ہیں، ایک ہی حقیقت کے دو رخ ہیں۔

دوسری اہم بات جو مارکس نے حیوان اور انسان کے بنیادی فرق کو ابھارتے ہوئے کہی ہے وہ یہ کہ حیوانات اپنی فطرت میں اپنی لائف ایکٹی ویٹی یعنی تلاشِ غذا، تلاش خانہ اور افزائشِ نسل کے عمل کے ساتھ متحد ہوتے ہیں۔ ان کا رشتہ فطرت کے ساتھ اکہرا ہوتا ہے وہ وہی کچھ ہوتے ہیں جو اُن کی لائف ایکٹی ویٹی ہوتی ہے۔ وہ اپنی لائف ایکٹی ویٹی یا طرز حیات یا اپنی فطرت کو اپنے شعور کا معروض نہیں بنا سکتے ہیں۔ اس لیے وہ نہ تو اپنی فطرت کی اصلاح کر سکتے ہیں اور نہ اسے متغیر کر سکتے ہیں۔ چنانچہ اسی لیے ان کے یہاں ظاہر و باطن کا بھی فرق نہیں ہوتا ہے۔ اس کے برعکس انسان اپنی لائف ایکٹی ویٹی یا اپنے کاروبار زندگی میں فطرت کے ساتھ متحد نہیں رہتا ہے۔ بلکہ فطرت کو اپنے مقاصد کے حصول کے لیے متغیر کرتا ہے اور فطرت کے متغیر کرنے میں وہ جہاں اپنے دست و بازو اور ذہن کو استعمال کرتا ہے وہاں وہ اپنے ہاتھ اور ذہن سے بنائے ہوئے کسی آلے یا اوزار کو بھی استعمال کرتا ہے۔ مزید یہ کہ وہ اپنی زندگی اور تمام وظائف ذہنی کو اپنے شعور کا معروض بنا سکتا ہے۔ وہ اپنی فطرت کی اصلاح کر سکتا ہے، اسے متغیر بھی کر سکتا ہے اور یہ بات بغیر کہے متصور کی جا سکتی ہے کہ وہ سب کام سماجی تعاون سے انجام دیتا ہے، جس کی تشکیل میں اس کی صرف زبان اور شعور ہی کام نہیں کرتا ہے بلکہ وہ جذبہ بھی کام کرتا

ہے جسے انسانی ہمدردی کا جذبہ کہا جاتا ہے۔ وہ اس منزل حیات میں انسان ہوتا ہے نہ کہ حیوان۔ اور کیا عجب جو اپنے اندر حیوانیت کو دبانے سے اس کے لاشعور میں وہ شے پیدا ہوئی ہو جسے فرائڈ اڈ بتاتا ہے۔ لیکن میں اس موضوع کو نہیں لوں گا کیوں کہ وہ مارکسزم کے دائرے سے باہر ہے۔ مارکس انسانی فطرت کو ابدی نہیں بلکہ تاریخی بتاتا ہے۔ اس کے نزدیک اس کی سماجی تاریخ اس کی فطرت کو متعین کرتی ہے اور اس کی وہ فطرت بدلتی رہتی ہے۔ وہ انسانی فطرت کی کوئی تجرید نہیں کرتا ہے بلکہ اسے ایک مخصوص تاریخی عہد میں اس کی جملہ سماجی رشتوں کا ایک مجموعہ بتاتا ہے۔ اس سے زیادہ میں مارکس کے حوالے سے انسانی فطرت کے بارے میں کچھ کہنا نہیں چاہتا ہوں کیوں کہ اس طرح نہ صرف یہ کہ یہ مضمون بہت طویل ہو جائے گا بلکہ میں اپنے متعین کیے ہوئے راستے سے ہٹ بھی جاؤں گا۔

تیسری اہم بات جو مارکس نے حیوان اور انسان کے بنیادی فرق کو واضح کرتے ہوئے لکھی ہے اور جس کا جاننا اس لیے بھی بہت ضروری ہے کہ اس میں فنکارانہ تخلیق کے نکتے بھی پوشیدہ ہیں۔ وہ لکھتا ہے:

> ''اس میں شبہ نہیں کہ حیوانات بھی اپنے اور اپنے بچوں کے رہنے کے لیے گھونسلے اور گھروندے وغیرہ بناتے ہیں، لیکن وہ یہ ساری چیزیں فوری ضرورت یا جسمانی ضرورت کے دباؤ کے تحت بناتے ہیں۔ ان کے جبر سے آزاد ہو کر نہیں بناتے ہیں۔ اس لیے یہ کہا جاسکتا ہے کہ ان کا رشتہ فطرت کے ساتھ ایک بُعد یا ایک جہت (Demension) کا ہوتا ہے۔ اکہرا رشتہ ہوتا ہے (وہ دُہرا رشتہ نہیں ہوتا ہے، جو انسان کا ہے کہ وہ فطرت کے ساتھ متحد اور متخالف دونوں ہوتا ہے۔ وہ فطرت کا ایک جزو ہوتے ہوئے اس سے تخالف اپنی بقا اور ترقی کے لیے اختیار کرتا ہے) چنانچہ انسان اس وقت بھی اپنے لیے مکانات تعمیر کرتا ہے اور اپنا رزق پیدا کرتا ہے جب کہ وہ کسی فوری ضرورت یا جسمانی ضرورت کے دباؤ میں نہیں ہوتا ہے اور سچ تو یہ ہے کہ وہ جسمانی حاجتوں کے جبر سے آزادی کی حالت ہی میں صحیح قسم کی چیزیں تخلیق کرتا ہے۔ ایک جانور صرف اپنی نسل کو دہرا سکتا ہے، لیکن انسان پوری فطرت کی

بازآفرینی کرسکتا ہے۔ دوسرے یہ کہ حیوانات یکساں قسم کے ویسے ہی گھروندے یا گھونسلے بناتے ہیں جیسے کہ اس کی نوع کے دوسرے نظری بناتے ہیں (بعض بعض پرندوں کے گھونسلے انسان کو شرمندہ بھی کرسکتے ہیں) لیکن ان میں کوئی انفرادیت اور یکتائیت نہیں ہوتی ہے لیکن انسان ہر نوع کی ضرورت کے مطابق چیزیں بنا سکتا ہے اور ان کے بنانے میں وہ معیار اختیار کرسکتا ہے جو ان کی ساخت میں پوشیدہ ہوتا ہے۔ چنانچہ آدمی بھی جب کسی شے کو کوئی شکل عطا کرتا ہے یا صورت گری کی کوئی خدمت انجام دیتا ہے تو وہ یہ کام قوانین حسن کی متابعت میں انجام دیتا ہے۔"

(یہ سارے اقتباسات مارکس کے مطبوعہ فلسفیانہ اور اقتصادی مسودات سے لیے گئے ہیں)

اب جب کہ قوانین حسن کی بات یہاں آ ہی گئی ہے تو مجھے بھی اب یہیں سے کچھ حسن اور قوانین حسن سے متعلق گفتگو کرنی چاہیے جس کا وعدہ میں نے اس مقالے کی ابتدا میں کیا تھا۔ افلاطون نے یہ بات بہت پہلے طے کردی تھی کہ حسن کی کوئی تشریح حسین شے کے حوالے کے بغیر نہیں کی جاسکتی ہے یعنی حسن کی وضاحت حسین شئے سے کرنی چاہیے۔

چنانچہ یونانیوں کے نزدیک کائنات میں سب سے حسین شئے خود انسان تھا۔ غالب تو پری چہرہ لوگ، شکنِ زلف عنبریں اور رنگہِ چشم سرمہ سا کے ساتھ ساتھ، سبزہ وگل اور رابرو ہوا کی کیفیت یعنی حسنِ فطرت کا بھی سوال اٹھاتا ہے، لیکن یونانیوں کے درمیان حسن انسان مرتکز تھا۔ افلاطون اور ارسطو کے عہد کے بعد کے زمانہ میں اسکندریہ کے فلوطینس نے خدا کو حسن قرار دیا اور ہمارے صوفیا نے اللہ جمیل و یحب الجمال کا ورد کرتے ہوئے حسن پرستی شعار کی۔ وحدت الوجود فلسفے کا یہ وہ سکہ تھا، جس کے ایک طرف آدمی اور دوسری طرف خدا کا چہرہ تھا۔ بہرحال جہاں تک کلاسیکی عہد کے یونانیوں کا تعلق ہے وہ اپنے دیوتاؤں کو بھی انسان ہی کے معیار پر دیکھتے تھے۔ چنانچہ وہی یونانی انسان مرتکز جس یورپ میں علوم یونانی کے احیاء یا نشاۃ الثانیہ کے زمانے میں اطالوی فنکاروں کی تصویروں اور مجسموں میں ملتا ہے۔ حسن فطرت کی مصوری، انسانی موجودگی کے بغیر۔ وہاں یا تو رومانوی دور کے آس پاس کے زمانے میں کی گئی یا رومانی

دور کے اُس زمانے میں جب کہ یہ وحدت الوجودی احساس پیدا ہوا کہ ایک ہی روح ہے جو ساری کائنات میں جاری وساری اور گرداں ہے۔ بہر حال حسنِ فطرت سے متاثر ہونے کا فلسفہ خواہ کچھ ہی رہا ہو، یہ حقیقت ہے کہ چوں کہ ہمارے بیشتر معیار حسن، فطرت ہی سے قرض لیے گئے ہیں اس لیے ہم فطرت کے حسن کو نظر انداز نہیں کر سکتے ہیں۔ ورڈ سورتھ تو ''لوسی'' کی پیکر سازی اور اس کے خطوط کو ابھارنے میں دستِ فطرت ہی کی حسن کاری کا کرشمہ دیکھتا ہے اور ہمارے شعرا تو اپنے محبوب کے خد و خال، لب و رخسار، چال ڈھال اور تیز رفتار، ہر شے میں فطرت ہی کی کرشمہ سازیوں کا جلوہ دیکھتے، لیکن چوں کہ یہاں گفتگو فنکارانہ ادبی تخلیق کے حسن سے متعلق ہے نہ کہ حسن کے عمومی موضوع سے اس لیے میں اپنی گفتگو انسان کی اسی حسن کاری تک محدود رکھوں گا، جس کا اظہار اس کی فنی تخلیقات میں ہوتا ہے۔ ہیگل ایستھٹکس نام کی اپنی تصنیف میں انسان کی فنی تخلیقات کے حسن کو فطرت کے حسین مظاہر سے اس لیے زیادہ حسین بتاتا ہے کہ وہ انسان کی آزاد اسپرٹ کا مظہر ہوتا ہے۔ یا یہ کہ اس کی شعوری کوشش کا نتیجہ ہوتا ہے۔ اس کے برخلاف وہ فطرت کے حسین مناظر میں کسی شعوری کوشش کا عمل دخل نہیں دیکھتا ہے، چنانچہ انسان کی حسن کاری پر یا کہ فنی تخلیقات کے حسن پر غور وفکر کرتے ہوئے ہمیں اس بات کو کبھی نظر انداز نہ کرنا چاہیے کہ کوئی فنی تخلیق، خواہ اس میں کتنی ہی آمد کیوں نہ محسوس ہوتی ہو اکتسابِ ہنر یا آرائش کی شعوری کوشش سے آزاد نہیں ہوتی ہے۔ اس لیے انسان کی فنی تخلیقات اس حقیقی نامیاتی وحدت اور زندگی کے حسن کی حامل نہیں ہو سکتی ہے جو لالہ وگل کے نامیاتی حسن اور ان کی زندگی سے عبارت ہے۔ لالہ وگل میں حسن اور تعمیل حسن کاری کا عمل متحد ہوتا ہے۔ فطرت لالہ وگل کی حنابندی نہیں کرتی ہے لیکن انسان اپنی تخلیق کو بناتا سنوارتا اور طرح طرح کی صنعتوں سے مرصع بھی کرتا ہے۔ چنانچہ یہی سبب ہے کہ نہ صرف ارسطو بلکہ دنیا کے دوسرے قدیم مفکروں نے بھی فنی تخلیقات کی ایسی صوری یا وضعی خصوصیات فنی تخلیقات سے اخذ کر کے بیان کی ہیں کہ اگر انھیں کسی ادبی تخلیق میں برتا جائے اور وہ تخلیق معنوی اعتبار سے بھی کچھ وزن رکھتی ہو تو وہ حامل قدر ہو سکتی ہے۔ ارسطو نے اس وضعی یا فورمل اقدار کی نشان دہی، تناسب و توافق، توازن، آہنگ و ہم آہنگی کے اصول سے کی ہے۔ چنانچہ ہم یہ دیکھتے ہیں کہ ان وضعی خصوصیات کا لحاظ، مصور، مجسمہ ساز، موسیقار، شاعر اور افسانہ نگار بھی کرتے ہیں، وہ اپنی اپنی فنی تخلیقات پر نظر ثانی کرتے رہتے ہیں۔ اسے خوب سے خوب تر، ناقص سے کامل بنانے کی کوشش

کرتے ہیں۔ ایسی صورت میں ہم ان اقدار کو نظر انداز نہیں کر سکتے ہیں اور اگر یہ کہا جائے کہ ماڈرن آرٹ، کلاسیکی قواعد وضوابط کی پابندیوں سے بغاوت کی صورت میں نمودار ہوا ہے تو اس وقت بھی یہی کہا جائے گا کہ ہر چند کہ ماڈرن آرٹ میں صورت گم اور ماڈرن افسانے میں کہانی اور کردار اپنی بے چہرگی کے باعث گم ہیں لیکن ان میں بھی وہ وضعی اقدار ملتی ہیں جن کی طرف اوپر اشارہ کیا گیا کیوں کہ تشابہہ فن کے بغیر کوئی بھی بازیگر ہمیں دھوکا کھلا یا چھپا ہوا نہیں دے سکتا ہے۔ اس موقعے پر ایک دل چسپ قول مجھے ٹی ایس ایلیٹ کا یاد آیا اور اسے میں کیا کروں کہ اکثر و بیشتر مجھے ان کا کوئی دلچسپ قول ہی یاد پڑتا ہے۔

وہ لکھتے ہیں کہ ''شاعری کے قارئین میں یہ بری عادت ملتی ہے کہ وہ ایک نظم میں معنی بھی ڈھونڈھتے ہیں۔'' چنانچہ انھوں نے اس کا بھی اظہار کیا ہے کہ وہ ان کی اسی بری عادت سے مجبور ہو کر وہ اپنی نظموں میں کوئی نہ کوئی معنی بھی ڈال دیا کرتے ہیں۔ میں نے ایلیٹ کی اس بات سے یہ نتیجہ نکالا کہ کسی نظم میں معنی ڈھونڈھنا خواہ وہ کوئی بری عادت ہو یا اچھی عادت ہو، ایک فطری عادت ہے۔ جو نظم کہ حرفوں کی بنی ہوئی ہے وہ بولے گی ضرور خواہ کوئی ساحر اسے گونگی ہی کیوں نہ کر دے۔ اس سے یہ بھی نتیجہ نکالنا درست ہے کہ شاعری ہو یا فسانہ نگاری، مصوری ہو یا کہ کوئی دوسرا فن لطیف، صرف صورت گری یا ایک تماشۂ نیرنگ صورت ہی نہیں بلکہ اظہار معنی، انکشاف معنی اور ابلاغ معنی کی بھی شے ہے اور جس کسی ادبی تخلیق میں اظہار و ابلاغ متحد ہو جاتے ہیں، ایک جسم و جاں ہو جاتے ہیں، وہ تخلیق، جیتی جاگتی بولتی ہوئی مکمل تخلیق ہوتی ہے، اپنے وجود میں نامیاتی اشیاء کے وجود کی خصوصیات کی حامل ہو جاتی ہے۔ حقیقت کا ادراک مختلف طریقوں سے کیا جاتا ہے۔ معقولات کی سطح پر بھی اور حسی ادراک کی سطح پر بھی جس میں تخیل کا عنصر غالب رہتا ہے۔ چوں کہ فنکار حقیقت کا ادراک بنیادی حیثیت سے تخیلی سطح پر کرتا ہے۔ اس لیے اس کی تخلیق شخصی تجربی طریق کار کی حامل ہوتی ہے۔ وہ خصوص میں عموم کا جلوہ پیش کرتا ہے، وہ اپنے شخصی طرز اظہار کو برقرار رکھتا ہے۔ چوں کہ وہ اس کے اپنے تجربے مشاہدے سے پیدا ہوتے ہیں، اس لیے وہ تخلیق اپنی ایک انفرادیت یا یکتائیت رکھتی ہے۔ وہ مشینی پیداوار کی طرح یکسانیت نہیں رکھتی ہے۔ اسی لیے اسے پیداوار نہیں بلکہ تخلیق کہتے ہیں اور یہ بات جو فرانسیسی ناقد اور مورخ ادب ایچ ٹین H.Taine نے کہی تھی کہ ادبی تخلیق کی جانچ پڑتال میں فن کار کی شخصیت، سماج کی حالت اور لمحۂ تاریخ، ان تینوں کو دیکھا جاتا ہے کہ وہ بالکل

درست ہے۔ تخیلی عمل کے نتیجے میں جب کوئی ادبی تخلیق وجود میں آتی ہے تو اس تخلیق سے فن کار کو خارج نہیں کیا جا سکتا ہے۔ ہاں یہ ضرور ہے کہ اس کی تخلیق کو اس حد تک معروضی ہونا چاہیے کہ اس میں فن کار خارج سے مداخلت کرتا ہوا نظر نہ آئے۔ لیکن چوں کہ فن کار اپنی تخلیق کے غایتی رجحانات میں چھپا ہوتا ہے۔ کیوں کہ جو کچھ بھی وہ تخلیق کرتا ہے۔ وہ اس کے قصد اور انتخاب کا نتیجہ ہوتا ہے اس لیے اس کی تخلیق میں جو روح سمائی ہوتی ہے جس سے کہ وہ ایک زندہ، متحرک اور محسوس تخلیق بنتی ہے، وہ روح فن کار کی ہوتی ہے۔

ہر وہ تخلیق جو پڑھنے والوں میں ردعمل پیدا کرتی ہے، پڑھنے والوں کو اپنے جذبات اور تخیل سے مملو کرتی ہے وہ جاندار ہوتی ہے اور وہ اپنا ایک اثر رکھتی ہے۔ اس اثر کو قوی بنانے میں زندگی کی ابھرتی ہوئی ترقی پسند قوتوں کے ساتھ فنکار کی جانب داری اور کسی ایمان و یقین سے اس کی وفاداری اور انسانی ہمدردی۔ وہ سارے عناصر کام کرتے رہتے ہیں اور جب یہ چیزیں کسی ادبی تخلیق میں نہیں ہوتی ہیں اور تعقل کو اس سطح پر لے جایا جاتا ہے جہاں جذبہ یا زندگی کی حرارت بالکل نہیں ہوتی ہے تو وہ ادبی تخلیق ایک خشک ہڈی کی طرح کی ہو جاتی ہے۔ لیکن اسی کے برعکس اگر کوئی شعری تخلیق تمام تر حسیاتی ادراک یعنی جذبے اور تخیل ہی کی ہو اور ان تعقلی ادراکات سے عاری ہو، جو خصوص میں عموم کو پیش کرتے ہیں جو خیال کو امیج سے ہم آمیز کرتے ہیں جو لمحے کو ابدیت بخشتے ہیں اور جہاں تعقل ظاہری سطح سے نیچے اتر کر حقیقت کے بطن میں نظر ڈالتا ہے، ظاہر کی اندرونی حقیقت کو دریافت کرتا ہے، تو پھر وہ شعری تخلیق نری جذباتیت کی حامل ہو کر بے جان اور کم سواد ہو جاتی ہے۔ ان دونوں خامیوں سے بچنے کے لیے فن کار کو اپنے حسی تخیلی ادراک کو، اسی طرح معقولاتی ادراک cognition سے ہم آہنگ کرنا پڑتا ہے جس طرح وہ کسی معیاری اور اچھی تخلیق میں موضوع کو معروض سے ہم آہنگ کرتا ہے۔ اُسی وقت اس کی تخلیق میں آفاقیت اور ابدیت کے عناصر پیدا ہوتے ہیں، فن کار کی شخصیت ایک جسم ہوتی ہے اسے خانوں میں تقسیم نہیں کیا جا سکتا ہے۔ اس کی شخصیت کو اس طرح دولخت نہیں کیا جا سکتا ہے، جس طرح کہ ٹی ایس ایلیٹ نے اسے دولخت بتانے کی کوشش کی ہے۔ ان کے خیال میں فن کار کی شخصیت، فن کار آدمی کی شخصیت سے جداگانہ ہوتی ہے۔ وہ لکھتے ہیں کہ وہ اپنے فنکارانہ ذہن سے کوئی شے تخلیق کرتا ہے نہ کہ اس شخصیت سے جو اس کی بہ حیثیت انسان ہوتی ہے۔ اس قسم کی ساری کوششیں، آرٹ اور ادب کو Dehumanize کرنے کی ہیں۔ یہ کوشش دور حاضر کی ادبی

اسٹرکچلزم میں بھی نظر آتی ہے۔ اس تحریک کے بعض بعض شارحین اکثر مارٹن ہیڈگر کے اس قول کو نقل کرتے ہیں کہ "آدمی زبان کے ذریعے نہیں بلکہ زبان آدمی کے ذریعے بولتی ہے۔" اور اس قول کے ساتھ ساتھ وہ لیوی اسٹراس کے اس قول کو بھی نقل کرتے ہیں کہ "آدمی متھ سے مخاطب نہیں ہوتا ہے بلکہ متھ آدمی سے گفتگو کرتی ہے۔"

مارکس کے فلسفے میں اس قسم کے خیالات کی گنجایش نظر نہیں آتی ہے کیوں کہ وہ زبان کو بھی انسان کی تخلیق تصور کرتا ہے، وہ نہ تو شعور کو آدمی سے آزاد کر کے دیکھتا ہے اور نہ اس شعور کی خارجی حقیقت یعنی زبان کو آدمی سے آزاد کر کے دیکھتا ہے، اس کے برعکس وہ نطق (زبان) کو حیوان ناطق کی ایک خصوصیت اور شعور کو باشعور زندگی یا باشعور آدمی کی خصوصیت بتاتا ہے۔

O

(مارکسی جمالیات مطالعہ اور امکانات، مصنف: ممتاز حسین ناشر: شعبہ اردو دہلی یونیورسٹی دہلی)

مارکسزم: ادب اور جمالیات

مارکسزم ایک نظریہ ہے اور ایک سماجی اور معاشی نظام بھی۔ اس نظریے کا بنیادی عنصر محض سائنس نہیں ہے، چند اہم قدریں بھی ہیں۔ اس بات سے میری مراد یہ ہے کہ مارکسزم آئن اسٹائن کے نظریہ اضافیت کی طرح یا طبیعیات کے حرکیات کے قوانین کی طرح محض سائنسی نظریہ یا قوانین کا مجموعہ نہیں ہے۔ یہ انسانی زندگی کی بے حد اہم قدروں کا علمبردار بھی ہے اور سماجی علوم کا ایک سنجیدہ طالب علم یہ بات اچھی طرح جانتا ہے کہ قدریں ماورائی اور مابعد الطبیعیاتی ہوتی ہیں۔ مارکسزم معاشیات یا سیاسی معاشیات—— مارکس موخر الذکر لفظ استعمال کرنا زیادہ پسند کرتا ہے کیوں کہ آج کی معاشیات کا سیاست سے گہرا سمبندھ ہے۔ اس طرح کا مارکسزم سیاسی تجزیہ بھی ہے اور اہم معاشرتی قدروں جیسے کہ مساوات، سماجی انصاف، بین الاقوامی اخوت، جنسی مساوات، تخلیقی آزادی، پیداواری قوتوں کا سماجی فلاح و بہبود کے لیے استعمال کی بنیاد پر صحت مند معاشرہ تعمیر کرنے پر زور دینے والا نظام بھی۔

لیکن یہاں ہمارا تعلق ادب اور جمالیات سے ہے اور سوال یہ پیدا ہوتا ہے کہ مارکسزم کا ادب یا جمالیات سے یا دوسرے تخلیقی فنون سے کیا رشتہ ہے؟ کیا تخلیقی عمل—— جیسا کہ بعض نقادوں کا خیال ہے—— محض تجریدی، وجدانی اور روحانی عمل ہے یا اس کا تعلق سماج اور فن کار کے ماحول سے بھی ہوتا ہے؟ اگر تخلیقی عمل کا تعلق محض وجدانی اور روحانی عمل سے نہیں ہے بلکہ سماج اور ماحول سے بھی ہے تو مارکسزم اور ادب کا رشتہ ایک بامعنی بات ہے۔ مارکسزم ہمارے طبقاتی معاشرے کی تنقید ہے اور ایک نئے طبقاتی سماج کا بلیو پرنٹ بھی۔ ہر ادیب یا شاعر اپنے موجودات سے متاثر ہوتا ہے اور مستقبل کا ایک وژن یا شعور رکھتا ہے اس لیے ظاہر ہے کہ مارکسی نظریے کا حامی نقاد، ادیب یا شاعر یا فنکار کی تخلیقات کو اپنی سماجی شعور اور مستقبل کے وژن کی

کسوٹی پر پرکھنے کی کوشش کرے گا اور یہیں سے ادب اور فن کار کا رشتہ مارکسزم سے جڑتا ہے۔
یہاں یہ بات ہمیں ذہن نشین کر لینی چاہیے کہ ادب اور مارکسزم یا کسی اور نظریے میں بھی میکانکی رشتہ نہیں ہوتا۔ یہ رشتہ زندگی اور اس کی بدلتی ہوئی حقیقتوں کے توسط سے ہی پیدا ہوتا ہے۔ کوئی بھی ادب یا فن زندگی سے بلاواسطہ اور سماجی، سائنسی یا معاشرتی نظریوں سے بالواسطہ تحریک حاصل کرتا ہے۔ ہماری زندگی یا سماج کی کچھ اساسی قدریں بھی ہوتی ہیں اور یہ قدریں زندگی ہی کی طرح مقدس اور پائندہ ہوتی ہیں اور اس معنی میں ادب بھی پائیدار ہوتا ہے۔ ارنسٹ فشر اپنی کتاب The Necessity of Art میں لکھتا ہے:

''لیکن پھر بھی بدلتے ہوئے سماجی حالات کے باوجود فن میں کچھ ایسی شے ہے جو ناقابل تغیر سچائی کا اظہار کرتی ہے اور یہی وجہ ہے کہ ہم بیسویں صدی میں رہنے والے لوگ بھی قبل از تاریخ غار کی تصاویر یا قدیم نغموں سے محظوظ ہوتے ہیں۔''

اس بات سے یہ نتیجہ اخذ کرنا زیادہ مشکل نہیں ہے کہ فن زمان اور مکان میں محدود بھی ہوتا ہے اور اس سے پرے بھی۔ دراصل بغیر ماورائی جہت کے کوئی فن کار عظیم کہلانے کا مستحق نہیں بن سکتا۔ یونانی فن پر روشنی ڈالتے ہوئے مارکس A Contribution to the Critique of Political Economy میں لکھتا ہے:

''انسان کے سماجی ایامِ طفولیت جس میں اُسے بڑا ہی خوب صورت ارتقا حاصل ہوا، کیوں نہ ہمارے لیے اس زمانے کی طرح جو کبھی نہ لوٹے گا ازلی کشش کا باعث ہوں؟ کچھ بچوں کی تربیت صحیح نہیں ہو پاتی اور کچھ بچے وقت سے پہلے ہی بیدار مغز ہو جاتے ہیں۔ کئی قوموں کا تعلق بھی موخر الذکر طبقے سے ہوتا ہے۔ یونانی نارمل بچوں کی طرح تھے۔ ان کے فن کی کشش اور ان کے سماج کے ابتدائی کردار ہیں، جس نے اس فن کو جنم دیا کوئی ٹکراؤ نہیں ہے۔ یہ فن موخر الذکر حالات ہی کی پیداوار ہے۔ وہ ناپختہ سماجی حالات جس کے تحت یہ فن پیدا ہوا، ان ہی حالات میں ایسا فن پیدا ہو سکتا ہے کبھی نہیں لوٹ سکتے۔''

یہ بات بحث طلب ہو سکتی ہے کہ یونانی، جیسا کہ مارکس کہتا ہے، نارمل بچوں کی طرح تھے یا نہیں۔ ان میں خرابیاں بھی تھیں اور پختگی بھی۔ ان کے فن میں ہمیں زوال پذیر دور کے

نشانات بھی مل جاتے ہیں۔ لیکن یہاں جو بات اہم ہے وہ یہ ہے کہ مارکس نے زمان ومکان میں محدود اور ترقی کی منزل سے دور ابتدائی معاشرے کے فن میں انسانی کردار پر زور دیا اور اس بات کا عرفان کرلیا کہ اس فن کی سب سے بڑی خوبی اپنے ٹھوس تاریخی حالات سے ماورا نکل جانے کی صلاحیت ہے۔ فن اور فن کار کی عظمت اسی میں مضمر ہے کہ اس میں آنے والے ادوار کی آگاہی ہو اور انسانی ازلی اقدار کی جھلک، ہومر، اسکلس اور سوفوکلس کے فن میں جہاں ہمیں غلامانہ نظام پر مبنی سماج کے حالات جھلکتے دکھائی دیتے ہیں، وہ زمانی اعتبار سے محدود ہے لیکن اس میں ہمیں انسانی عظمت اور اس کے متصادم جذبات کا فن کارانہ اظہار بھی ملتا ہے اور اسی معنی میں ان کے فن میں ہمیں لامحدود امکانات نظر آتے ہیں۔

مارکس بنیادی طور پر فلسفے کا طالب علم تھا۔ اس نے یونانی فلسفی دیماقریطس (Democritus) پر عالمیانہ مقالہ بھی لکھا تھا۔ جرمن اور یوروپین فلسفیوں تک سب کا گہرا مطالعہ کیا تھا اور خود اس نے اپنے تصورات سے مغربی فلسفے کو نئی جہتیں بخشیں اور اسے مالا مال کیا۔ جمالیات ارسطو کے زمانے سے مغربی فلسفے کا جز و رہی ہے۔ مارکس سے پہلے کانٹ اور ہیگل جمالیات پر بہت کچھ لکھ چکے تھے۔ اور ان کے جمالیاتی تصورات کی یورپ میں دھوم تھی۔ ظاہر ہے کہ مارکس نے بھی جمالیات کا گہرا شعور پیدا کیا اور اپنی فکر سے اس میں نئی سمت پیدا کی جس میں تاریخی شعور تھا۔ سچ بات تو یہ ہے کیہ مارکس سے پہلے جمالیات کا تاریخی تصور ایک نا قابل تصور بات سمجھی جاتی تھی کیونکہ جمالیات کا تعلق محض تصورات اور تخیلات کی کائنات سے سمجھا جاتا تھا جس کا سماجی ساخت اور تاریخی کلیت سے کوئی واسطہ نہیں۔ جمالیات کا واسطہ ideal forms سے سمجھا جاتا تھا اس میں بدلتے ہوئے تاریخی حالات سے متاثر ہونے والی کوئی جہت نہیں تھی یا کم از کم اس کا عرفان مفقود تھا۔

کانٹ نے فن پارے کی تعریف کچھ اس طرح کی ہے:

> ''پے چیدہ تصوراتی کائنات اور تخلیقی وحدت کے بیچ جو تناؤ ہوتا ہے اس کے ماورا جا کر ہی ایک سچے فن پارے کی تخلیق کی جاسکتی ہے۔''

لیکن کانٹ کے یہاں یہ تخلیقی وحدت ایک مجرد تصور سے زیادہ حیثیت نہیں رکھتی۔ یہ سچ ہے کہ ہیگل نے اس میں یہ اضافہ کیا کہ وحدت ہر دور میں یکساں نہیں ہوسکتی۔ بلکہ اس کا تعلق ایک خاص تاریخی دور سے ہوتا ہے۔ لیکن ہیگل کے یہاں بھی تاریخی کا تصور تجریدی زیادہ

ہے اور ٹھوس اور مثبت کم۔ مارکس نے ہی آخرکار جمالیات اور سماجی ساخت کی کلیت میں رشتہ پیدا کیا۔

فن کار کے جمالیاتی شعور کا اس کی تخلیقات پر براہ راست اثر پڑتا ہے۔ مثال کے طور پر دوسری جنگ عظیم کے بعد یورپ کے فن کار عام طور پر سخت مایوسی اور خود اجنبیت کا شکار ہوئے۔ دوسری جنگ عظیم اور اس کی تباہ کاریوں کے براہ راست تجربے سے حساس فنکاروں کے ذہن میں اس قسم کے احساسات کا پیدا ہونا کوئی غیر فطری بات نہیں تھی۔ ایک مریضانہ ذہن ہی بیمار معاشرے سے سمجھوتہ کرسکتا ہے۔ کامو نے The Sisyphus Myth میں یہاں تک لکھ دیا کہ:

> ''فلسفے کا صرف ایک ہی مسئلہ ہے جو واقعی بہت پے چیدہ مسئلہ ہے اور وہ ہے خودکشی۔ یہ فیصلہ کرنا کہ زندگی واقعی زندہ رہنے کے قابل ہے کہ نہیں فلسفے کے بنیادی سوال کا جواب دینے کے مترادف ہے۔''

کامو کا خیال ہے کہ انسانی تخیل اور بے ہنگم دنیا میں بنیادی طور پر ناآہنگی پائی جاتی ہے اور اسی لیے انسانی وجود بے سود اور ' کارہ ہے۔ انسانی زندگی کے معنی تلاش کرنے کی جتنی کوشش کرتا ہے زندگی اتنی ہی بے معنی نظر آنے لگتی ہے۔

یہاں ہمیں کامو کی عظیم فن کارانہ صلاحیتوں سے انکار نہیں ہے لیکن جس کا بنیادی نقطۂ نظر ایسا ہو، وہ فن کار اپنے فن کے ذریعہ زندگی کی مثبت قدروں کو کہاں تک پروان چڑھا سکے گا؟ یہ کہہ کر بھی بات ختم نہیں کی جاسکتی ہے کہ دوسری جنگ عظیم نے ایسی زبردست تباہی مچائی کہ اس قسم کا نظریہ جو زندگی کی نفی کرتا ہے وجود میں آیا۔ سوال ان سماجی، معاشی اور سیاسی قوتوں کو سمجھنے کا ہے جو ایسے حالات کو جنم دیتی ہے۔ مارکس ایک جگہ لکھتا ہے کہ:

> ''فلسفے کا، جو تاریخ کا خدمت گار ہے، ایک بار انسانی خود اجنبیت کی مقدس شکل بے نقاب ہوجائے تو فوری کام یہ ہے کہ وہ خود اجنبیت کی ناپاک شکلوں کو بے نقاب کرے۔''

تقریباً یہی بات فن کے متعلق بھی کہی جاسکتی ہے اور خود اجنبیت کی مقدس یا غیر مقدس شکلوں کو اُسی صورت میں ایک فن کار بے نقاب کرسکتا ہے جب خود اسے زندگی کی تعمیری یا تخریبی قوتوں کا تاریخ سے صحیح تناظر میں عرفان حاصل ہو۔

سارتر بھی ایک بڑا فن کار ہے اور کامو کی طرح وجودیت کا بھی قائل ہے۔ اس نے بھی

جرمن نازیوں کی ہولناکیوں کا کامو کے ساتھ ہی تجربہ کیا تھا کیوں کہ کامو اور سارتر دونوں ہی اینٹی فاشسٹ محاذ کے سپاہی تھے۔ مگر سارتر نے زندگی کی مثبت قدروں کو نہیں ٹھکرایا یہ سچ ہے کہ وہ مابعد الطبیعیاتی فلسفیوں کی طرح وجود پر جوہر کو ترجیح نہیں دیتا۔ (مارکس نے چوں کہ جرمن فلسفے اور ہیگل کی فلسفیانہ روایتوں میں ذہنی تربیت حاصل کی تھی۔ اس کے یہاں وجودیوں کی طرح جوہر سے یکسر انکار نہیں ملتا) اور مارکسزم کو جوں کا توں (یا یہ کہہ لیجیے مارکسزم کی روسی شکل کو) قبول نہیں کرتا اور اپنے ہی طور سے اس کی نئی تعبیر کرتا ہے، لیکن اہم بات یہ ہے کہ دوسرے وجودیوں کی طرح اس کے یہاں مکمل منفی رجحان نہیں ملتا۔ وہ انسانی تخیل اور تخلیقی قوتوں کی خودمختاری کا ضرور قائل ہے مگر اس حد تک نہیں کہ سماج سے ان کی جڑیں بالکل منقطع ہو جائیں اور انسانی تخیل سورج کی شعاعوں سے قوت حاصل کر کے خلائی سیارے کی طرح محض اپنے ہی ذہنی محور پر گھومتا رہے۔

سارتر بعض جدید ادیبوں کی طرح کمٹ منٹ کا بھی منکر نہیں ہے۔ سارتر کا اس کے برعکس خیال یہ ہے کہ لکھنے کے عمل میں کمٹ منٹ شامل ہے۔ سارتر کہتا ہے کہ لکھنا خیال کا اظہار ہے اور اس اظہار کے معنی ہیں دنیا کے کسی پہلو کا انکشاف اور اس انکشاف میں تبدیلی کا عمل یا خواہش پنہاں ہوتی ہے۔ ادب اسی لیے دنیا کی طرف شعوری یا غیر شعوری رجحان کا نتیجہ ہے۔ ایک کمیٹڈ ادیب یا فن کار دوسروں سے اس معنی میں مختلف نہیں ہے کہ وہ اپنے آس پاس کی دنیا میں پوری طرح الجھا ہوا ہے بلکہ اس لیے کہ اس میں دوسروں سے زیادہ شعور ہے اور آس پاس کے حالات سے آگاہی ہے۔ سارتر نے بڑی خوب صورت بات کہی ہے کہ:

''کمیٹڈ فن کار اپنی شرکت کا بہت ہی واضح اور مکمل شعور حاصل کرنے کی کوشش کرتا ہے۔ اس معنی میں کہ وہ اپنے کمٹ منٹ کو فوری بلا ارادہ کی سطح سے بلند کر کے شعور کی سطح پر لے جاتا ہے۔''

سارتر اپنی کتاب "Situations" کے دوسرے حصہ میں کمٹ منٹ کے متعلق کہتا ہے

''اس کے معنی ہیں کہ انسانی حالات کی مکمل تصویر پیش کی جائے۔''

اگر کمٹ منٹ کے یہ معنی مراد لیے جائیں جو سارتر کے حوالے سے اوپر کی سطروں میں بیان ہوئے ہیں تو ادب میں یا زندگی کے دوسرے شعبوں میں اس سے وہی انکار کرے گا جو عمداً زندگی کی منفی قدروں کو مثبت قدروں پر ترجیح دیتا ہو اور جس کے لیے کامو شوپنہار کی طرح زندگی

کا بنیادی سوال ہی یہ بن کر رہ جائے کہ زندگی جینے کے قابل بھی ہے یا نہیں۔ دراصل مابعدالطبیعیاتی کرب (Metaphysical Anguish) جس کا نعرہ وجودیوں نے بلند کیا اور جدیدیوں نے ہاتھوں ہاتھ لیا، عوام کی بڑی بھاری اکثریت کے لیے جو زندہ رہنے کی جدوجہد میں بری طرح الجھی ہوئی ہے کوئی معنی نہیں رکھتا۔ انھیں اس ذہنی عیاشی کی فرصت ہی نہیں ہے۔ اس کے یہ معنی نہیں ہیں کہ وجود کی اصلی اہمیت کی تلاش بے سود ہے۔ دراصل عام انسان جب زندہ رہنے کی جدوجہد سے صحیح معنی میں نجات حاصل کرلے گا تب یہ سوال اس کے لیے بنیادی اہمیت اختیار کرلے گا۔

دراصل ایک طویل عرصے تک ہمارے ترقی پسند ادب پر dogmatism کا زبردست غلبہ رہا ہے اور سوشلسٹ ریلزم اور کمٹ منٹ کے معنی بہت محدود ہوکر رہ گئے ہیں اور یہی وجہ ہے کہ ان تصورات پر نئے لکھنے والوں نے پے در پے حملے کیے جہاں dogmatism ہوگا، رجحان میں جمود پیدا ہوجائے گا اور بدلتے ہوئے حالات کا ساتھ دینے کی صلاحیت کمزور پڑ جائے گی۔ ادیب یا فن کار، جیسا کہ اوپر عرض کیا گیا، زندگی سے براہِ راست تحریک حاصل کرتا ہے۔ نظریات کا رشتہ بھی اگر زندگی کی حقیقتوں سے جڑا ہوا ہو تو وہ فنکار کے لیے تحریک کا باعث بن کر اس کے خون میں جان ڈال سکتے ہیں۔ جرمن شاعر اور ڈرامہ نویس بریخت (Brecht) نے 1954 میں سوشلسٹ ریلزم پر کچھ نوٹ تیار کیے تھے۔ اس کے کچھ نکات آج بھی ہمارے لیے خاصی اہمیت رکھتے ہیں۔ یہ بات ذہن نشین رکھنی چاہیے کہ بریخت کا رجحان قطعاً dogmatic نہیں ہے۔ حالاں کہ وہ ایک مارکسی ادیب ہے۔

بریخت کے ان نوٹس میں ہمیں مندرجہ ذیل باتیں ملتی ہیں:

1. سوشلسٹ ریلزم سے متاثر ہوکر ادب میں ہمیں مسرت اور انبساط زیادہ تر اس بات سے محسوس ہونا چاہیے کہ سماج انسان کی تقدیر پر قدرت حاصل کرسکتا ہے۔
2. سوشلسٹ ریلسٹ ادب تاریخی ارتقا کی جدلیاتی حرکت کے قوانین کا میکانزم کھول کر رکھ دیتا۔ وہ قوانین جس سے انسانی تقدیر قابو حاصل کرنا آسان ہوسکتا ہے۔
3. سوشلسٹ ریلسٹ ادب کرداروں اور واقعات کو تاریخی اور تغیر پذیر شکل میں پیش کرتا ہے، ان کے اپنے تمام تضادات کے ساتھ۔
4. پرانے کلاسیکی ادب سے بھی انسان نے ان فن کاروں کو چن لیا ہے۔ جو انسانیت کو آگے

بڑھنے، ترقی کرنے میں اور جرأت منداور نزاکت آمیز انسانیت کی خواہش کا فن کارانہ اظہار کرتے ہیں۔

آگے چل کر بریخت اس بات کی بھی وضاحت کر دیتا ہے کہ فنکارانہ اظہار کے نئے اسالیب کی تلاش کے لے سنجیدہ کوشش مسلسل جاری رہنا چاہیے۔

بریخت کی مذکورۂ بالا باتوں سے یہ غلط فہمی پیدا ہونے کا امکان ہے (حالاں کہ جو بریخت کے فن سے اچھی طرح واقف ہیں ان کے لیے ایسی غلط فہمی کا سوال پیدا نہیں ہوتا) کہ فن یا ادب فلسفے کے ان قوانین یا کلیتوں کا اظہار ہوگا جسے مارکسی فکر میں مرکزی حیثیت حاصل ہے یعنی جدلیاتی ارتقا اور یہ ضروری نہیں کہ کوئی فن کار جدلیاتی ارتقا کا قائل ہو۔ دراصل بریخت جیسے فن کار کا ہرگز ایسا میکانکی تصور نہیں ہوسکتا۔ بریخت کا بنیادی مقصد یہ ہے کہ وہی فن پارہ عظیم اور دیرپا ہوسکتا ہے جو ہمیں زندگی اور انسان کی تقدیر پر قدرت حاصل کرنے کا حوصلہ عطا کرے اور اس کی مثبت قدروں پر زور دے۔ دراصل وہی فرحت یا مسرت بخش احساس دیرپا اور قابلِ قدر ہوگا جو انسانی مجبوری کے مقابلہ میں انسانی آزادی، ذلت اور پستی کے مقابلے میں بلندی، روایت پرستی کے مقابلے میں خلاقانہ آزادروی کے جذبے سے پیدا ہوتا ہے۔

نئے اسالیب کی تلاش، جس کی طرف بریخت اشارہ کرتا ہے، فن کی تازگی اور جدت کے لیے بے حد ضروری ہے مگر اس کا کوئی مجرد تصور نہیں قائم کیا جاسکتا ورنہ نتیجہ وہی ہوگا، ہیئت پرستی۔ ہیئت کا تجربہ فن کے لیے ضروری تو ہے مگر کافی نہیں۔ مواد جس میں موجودات کے تجربات کے ساتھ مستقبل کا وژن شامل ہو، ہیئت کی جدت کے ساتھ مل کر عظیم شاعری کی بنیاد بنتے ہیں۔ مارکس بھی انقلابی شاعری کے لیے مستقبل کی جہت پر خاص زور دیتا ہے۔ 'سماجی انقلاب کی شاعری' مارکس کہتا ہے:

> ''ماضی سے نہیں پیدا ہوسکتی۔ اُسے مستقبل سے ہی تحریک ملتی ہے۔ انقلابی شاعری کی ابتدا اس وقت تک نہیں ہوسکتی جب تک وہ ماضی کی تمام تر اوہام پرستی سے نجات حاصل نہ کرلے۔''

عظیم رہنماؤں کی طرح عظیم فنکار بھی اکثر (میں یہاں کوئی قطعی حکم نہیں لگا رہا ہوں) بحرانی دور میں پیدا ہوئے ہیں۔ جب زمانہ نئی کروٹ لینے کی تیاری کرتا ہے۔ عظیم رہنما ہی کی طرح عظیم فن کار بھی اس بحرانی دور میں جب ہر چیز کی کایا پلٹ ہورہی ہوتی ہے، آنے والے

زمانے میں زندگی کی مثبت قدریں تلاش کرلیتا ہے۔ میں یہ ہرگز نہیں کہنا چاہتا ہوں کہ ان عظیم فن کاروں کے یہاں کوئی منفی پہلو نہیں ہوتا۔ وہ بھی یقیناً ہوتا ہے۔ متضاد قوتوں کا ٹکراؤ اور اس سے پیدا ہونے والے ذہنی اضطراب، روحانی کرب، جسمانی اذیتیں بھی اس کے فن میں جگہ پاکر تاثر پیدا کرتی ہیں۔ لیکن اس کے فن کو مغلوب نہیں کرتیں۔ برٹش ناولسٹ انگس ولسن (Angus Wilson) نے کیا خوب بات کہی ہے کہ ایک اچھے فنکار کے ذہن پر ایک طرف تباہی کا احساس اور دوسری طرف زندگی کی خوب صورتی کا احساس ہوتا ہے اور ان کے آپسی تصادم سے پیدا ہونے والی اضطراری کیفیت فن کی تخلیق کی تحریک ثابت ہوتی ہے۔ پکاسو نے ہسپانیہ کی خانہ جنگی پر جو عالمی شہرت حاصل کرنے والی تصویر 'گورنیکا' بنائی اور جو علامتیں استعمال کیں اس سے اسی قسم کے منفی اور مثبت رجحان کے درمیان تناؤ محسوس ہوتا ہے۔ ایک طرف اسپینش سول وار کی تباہی تھی اور دوسری طرف وہ جمہوری قدریں جن کے لیے چند جاں نثار اپنی جان کی بازی لگانے پر تلے ہوئے تھے۔ ہسپانوی خانہ جنگی میں جمہوری محاذ کی طرف سے کئی بین الاقوامی شہرت کے مالک ادیب اور فن کار شامل ہوئے تھے۔ کاڈول نے تو اس محاذ پر جان کی بازی بھی لگادی۔ حیرت کی بات ہے کہ ویت نام کی جنگ میں — جو ہسپانوی خانہ جنگی سے کہیں زیادہ ہلاکت خیز تھی — اس طرح کے ادیب اور فن کار شامل نہیں ہوئے۔ نہ ہی پکاسو نے ایسی عالمگیر شہرت کی گورنیکا بنائی (کم از کم میرے علم میں تو نہیں ہیں) شاید یورپ کی پوسٹ انڈسٹریل سوسائٹی میں پہلے سا آئیڈیلزم باقی نہیں رہا تھا یا جدید ادب نے آرٹ اور کمٹ منٹ میں زبردست خلا پیدا کردیا تھا۔

ادب اور آرٹ میں ٹریجڈی کی بھی بڑی اہمیت ہے۔ ٹریجڈی کے دو پہلو ہیں۔ سماجی اور ذاتی۔ ایسے کسی عزیز کی موت، یا بیماری یا محبت میں ناکامی ذاتی پہلو ہیں۔ حالاں کہ ایک معنی میں ان میں بھی سماجی عنصر ہوسکتا ہے۔ مثلاً موت اس لیے واقع ہوجائے کہ ذرائع کی کمی یا غربت کی وجہ سے دوا میسر نہ ہوسکے یا محبت میں ناکامی کی وجہ، ذات پات کا تعصب یا سماجی حیثیت کا فرق ہو۔ دوسرا پہلو سماجی ہے۔ اینگلس نے ٹریجڈی کی تعریف کچھ اس طرح کی ہے:

> ''جب تاریخی اعتبار سے کسی شے کا حصول ضروری ہو لیکن عملی اعتبار سے ناممکن، ان دو تضادات میں ٹکراؤ سے ٹریجڈی یا ایسی کی صورت پیدا ہوتی ہے۔''

اگر فنکار ایسے تضادات کا صحیح شعور رکھتا ہے تو اس کی تخلیقات ایک طرف اس کی فنکارانہ صلاحیتوں سے ایسے المیے میں زبردست تاثر پیدا کرسکتی ہے اور دوسری طرف اپنے پڑھنے والوں سے اس المیے کا صحیح عرفان بھی کرا سکتی ہے۔ مارکس اور اینگلس کے ان خطوط میں جو Lassalle کو اس کی المیہ تخلیق Franz Von Sickingen کے سلسلے میں لکھے گئے، ہمیں المیے کی سماجی جڑوں کا گہرا تجزیہ ملتا ہے۔ مارکس اور اینگلس اس بات پر زور دیتے ہیں کہ المیے کی اصلی جڑیں اس سماجی، تاریخی کشمکش میں پائی جاتی ہیں جو منطقی طور پر ابھر کر ارتقا پذیر ہوئی ہیں اور جو متضاد سماجی قوتوں کے ٹکراؤ اور ناقابل ہموار طاقتوں کی مخالفت کا اظہار ہوتی ہیں۔

اس سے یہ بات صاف ظاہر ہوتی ہے کہ المیے کا کردار تاریخی عنصر رکھتا ہے۔ ایک اچھے المیے کی تخلیق کے لیے تاریخی عنصر کا شعور ضروری ہے۔ مارکس کو اسکلس Aeschylus کی المیہ تخلیق Prometheus Bound بے حد پسند تھی۔ کیوں کہ اس میں پرومیتھس کی دیوتاؤں کے خلاف بغاوت کو اسی شعور کے ساتھ پیش کیا گیا ہے۔ پرومیتھس بڑی بہادری اور ہمت کے ساتھ ان دیوتاؤں سے ٹکراتا ہے جو انسانی بھلائی کے نام پر دنیا میں تباہی مچائے ہوئے ہے۔ پرومیتھس کی یہ لڑائی انسانی خودمختاری اور آزادی کے لیے ہوتی ہے اور آخر میں المیے کی شکل اختیار کرتی ہے۔ اسکلس اور سوفوکلس کے المیے آج بھی بے حد مقبول ہیں اور موجودہ دور میں بھی یورپ میں یہ نئی تعبیر کے ساتھ اسٹیج کیے گئے ہیں۔

مادّی حالات کے ساتھ ساتھ ہمارے تصورات میں بھی تبدیلی آتی ہے۔ المیے کی بنیاد، اس کی فن کارانہ ہیئت، اس کے حل کی تلاش اور اس المیے کی تعبیر، ان سب پر اپنے مخصوص دور کی چھاپ ہوتی ہے اور یہ وجہ کہ ہمیں یونانی المیوں میں اور شیکسپیئر یا Corneille یا Raicine کے المیوں میں بڑا فرق نظر آتا ہے لیکن اس کے باوجود بہت سی باتیں مشترک بھی ہوسکتی ہیں۔ یونان کے قدیم المیوں میں ہمیں Fate (مقدر) کا گہرا تصور ملتا ہے، فنکار ہمیں یہ باور کراتا ہے کہ وہ المیہ دیوتاؤں کی طرف سے مقدر ہو چکا ہے۔ دراصل المیہ انسانی آدرش یا آرزو کے حصول کی ناکامی سے پیدا ہوتا ہے کیوں کہ قدیم مظالم یا اس کے جابر حکمراں اس حصول میں آڑے آتے ہیں اس لیے ان قدیم فن کاروں کے یہاں یہ Fate کا تصور اختیار کر لیتے ہیں۔ یونانی ڈرامہ Orestes کا تجزیہ کرتے ہوئے اینگلس نے یہ رائے دی ہے کہ Orestes کا اپنی ماں کو اپنے باپ کی موت کا بدلہ لینے کے لیے قتل کر دینا اس بات کی علامت تھا کہ اس وقت

یونان سے مادری نظام ختم ہو کر پدری نظام وجود میں آ رہا تھا۔ اس المیے میں آخر Orestes کی فتح ہوئی ہے اور Furies کی، جو ماں کے قتل کا بدلہ لینے کے لیے اس کا پیچھا کر رہی ہے۔ شکست ہوتی ہے۔ فن کار یہ حل اس لیے پیش کرتا ہے کہ پدری نظام کی جڑیں سماج میں مضبوط ہو رہی تھیں۔ اس معنی میں ہر المیے یا ہر تخلیق پر ایک مخصوص تاریخی دور کی چھاپ ہوتی ہے۔ ہر فن پارے کے کچھ عناصر تاریخی ہوتے ہیں۔ جو اس دور کی خصوصیات کو پیش کرتے ہیں اور کچھ ماورائی اور کائناتی وقت کی قید سے پرے ہوتے ہیں۔ ہر فن پارے میں ان عناصر کا پایا جانا ضروری ہے۔ ہر دور میں طبقاتی جدوجہد نے کئی المیوں کو جنم دیا لیکن مارکس سے پہلے جمالیات کے ماہر المیے میں سماجی جڑوں یا طبقاتی جدوجہد پر زور دینے کے بجائے 'احساسِ جرم' پر زیادہ زور دیتے تھے۔

ویسے ہیگل بھی جرم کو بدقسمتی سمجھتا ہے لیکن اس کے جمالیاتی نظریے میں احساس جرم کو المیے کی ساخت میں اہمیت حاصل ہے جب کہ روسی ماہر جمالیات چیرنشفسکی (Chornyshovsky) سماجی حالات پر زور دیتا ہے۔ ویسے احساسِ جرم کا تصور بھی سماجی حالات پر منحصر ہوتا ہے اور اخلاقی تصورات کے ساتھ یہ تصور بھی بدل سکتا ہے۔ آج جنسی اخلاق کا تصور اتنا بدل گیا ہے کہ کم از کم اوپری طبقوں میں اس سے شدید احساسِ جرم کا پیدا ہونا بہت کم ممکن ہے۔ وہ یونانی فن کاروں کی طرح Fate کا بھی قائل نہیں ہے۔ سماجی حالات کسی سماوی طاقت نے مقدر نہیں کیے ہیں وہ بدلے بھی جا سکتے ہیں۔ یہاں یہ بات بھی ذہن نشین کر لینا چاہیے کہ بعض المیے فطری تباہ کاریوں جیسے کہ سیلاب، زلزلہ وغیرہ کا بھی نتیجہ ہو سکتے ہیں۔ جو المیے فطری تباہ کاریوں کا نتیجہ ہوتے ہیں وہ ہر قسم کے سماج میں پائے جائیں گے۔ اسی لیے ہربرٹ مارکیوزے کہتا ہے کہ ایک مبنی بر انصاف معاشرے میں بھی موت ''سماجی زندگی کا منفی جزو رہے گی۔''

اپنی تازہ کتاب The Aesthetic Dimensions میں مارکیوزے لکھتا ہے:

> ''(فن) جہاں نجات کی ضرورت ہوتی ہے شہادت دیتا ہے۔ وہاں وہ اپنی حدود کی بھی نشان دہی کرتا ہے۔''

ایک باشعور نقاد کو فن کی ان حدود کو مدنظر رکھنا بہت ضروری ہے۔ ہربرٹ مارکیوزے ہمیں اس بات کی بھی یاد دہانی کراتا ہے کہ یہ کائنات بنیادی طور پر حضرت انسان کے لیے نہیں بنائی گئی ہے۔ اسی لیے نیچر اس بات کی پروا کیے بغیر کہ انسان پر کیا اثر پڑے گا، اپنا کام کرتا

رہتا ہے۔ ٹراٹسکی نے بھی لٹریچر پر اپنی رائے قلم بند کرتے ہوئے لکھا ہے کہ موت پر مکمل فتح حاصل کیے بغیر الیے کو ختم نہیں کیا جاسکتا۔

مارکسزم اور جمالیات

جمالیات فن کا بنیادی عنصر ہوتا ہے۔ مارکس کہتا ہے کہ انسان — برخلاف حیوان — جمالیاتی قوانین کو مدنظر رکھ کر تخلیق کرتا ہے یا ایسا کرنے کی صلاحیت رکھتا ہے — حیوانات کا عمل جبلی ہوتا ہے اور انھیں یہ جبلی خصوصیات فطرت کی طرف سے عطا ہوتی ہیں، لیکن انسان کا تخلیقی عمل محض جبلی دائرے میں محدود نہیں ہے۔ انسان مختلف مادّوں کو جمالیاتی قوانین، جو خارجی، معروضی ہوتے ہیں، کے مطابق تخلیقی روپ دینے کی صلاحیت رکھتا ہے۔ ساتھ ساتھ ہمیں یہ بھی بات مدنظر رکھنی چاہیے کہ یہ جمالیاتی تصورات سماجی زندگی اور اس کی ساخت، تاریخی حالات اور طبقاتی جدوجہد کا نتیجہ ہوتے ہیں۔ یہ محض مجرد تصورات نہیں ہوتے ہیں۔ کچھ مثالوں سے ہم یہ بات واضح کریں گے۔ قدیم یونان میں جمالیاتی تصور میں ہم آہنگی یا خوش ترتیبی (harmony) کو کلیدی اہمیت حاصل تھی۔ یونانی جمالیات میں beauty (خوب صورتی) اور harmony (ہم آہنگی) کو ایک دوسرے سے جدا نہیں کیا جاسکتا۔ جمالیات میں conflict تصادم یا tension تناؤ کے لیے کوئی جگہ نہیں تھی۔ دراصل یونانی آقاؤں کی دنیا کی ہم آہنگی ان جمالیاتی تصورات میں منعکس ہورہی تھی۔ یونانی فنِ تعمیر میں بھی ہمیں اسی harmony پر زور دکھائی دیتا ہے۔ حالاں کہ کہیں کہیں اس over all harmony میں ہمیں نا آہنگی کا تناؤ بھی نظر آتا ہے۔

دورِ وسطیٰ کے جمالیاتی تصورات میں ہمیں رفعت (sublime) اور تقدیس پر زور ملتا ہے۔ اس دور میں 'خوب صورت' اور اس کے حسی (sensual) اظہار کو پس منظر میں ڈال دیا جاتا ہے۔ انسانی جسم کی خوب صورتی، ذہنی انبساط اور زندگی کے پھلنے پھولنے کو حقارت کی نگاہ سے دیکھا جاتا ہے اور خوب صورتی، ربانی وسماوی تصورات میں ضم ہوگئی۔ ظاہر ہے یہ اس لیے ہوا کہ دورِ وسطیٰ چرچ کے بڑھتے ہوئے اقتدار کا زمانہ تھا۔ فلسفہ اور جمالیات بھی ربانی اور سماوی دائروں میں محدود ہوکر رہ گئے تھے۔ اس کے بعد رینساں کا دور آتا ہے جو پھر جسمانی خوب صورتی پر زور دیتا ہے۔ اس دور میں بڑھتی ہوئی پھیلتی ہوئی تجارت اور نئے ابھرتے ہوئے معاشی اور سماجی رشتے

انسان کو مرکزی حیثیت بخشتے ہیں اور اس کے ساتھ ساتھ جمالیاتی تصورات میں بھی نیا انقلاب رونما ہوتا ہے۔ ریناساں کے انسان پرست (ہیومانسٹ) جمالیات کے ربانی تصور کے خلاف بغاوت کرتے ہیں اور انسان کو اس کا کھویا ہوا مقام واپس دلانے کی کوشش کرتے ہیں۔ اسی لیے مارکس کو یہ الفاظ بڑے پیارے تھے:

''میں انسان ہوں اور انسان سے متعلق کسی بات سے میں بے توجہی نہیں برتتا۔''

ریناساں کے دور میں حقیقی ارضی خوب صورتی اور اس کے مادّی تصور اور اس کے حسی اظہار کو بنیادی اہمیت حاصل ہوجاتی ہے لیکن ریناساں کے دور میں خوب صورتی کا تصور یا اس کا آئیڈیل rational (عقلی) اور normative (معیاری) تھا۔ اسی کو خوب صورت سمجھا جاتا جو منطق، عقل اور مقررہ معیار پر پورا اترے۔ زندگی اپنے فطری روپ میں بدنما سمجھی جاتی تھی، تراش خراش اور مقررہ معیار کے مطابق بنانے سنوارنے کا عمل ہی اُسے خوب صورتی بخش سکتا تھا۔ جمالیات کا رومانوی تصور اس سے مختلف تھا۔ رومان پرست جمال کے روحانی آدرش وادی پہلو پر زیادہ زور دیتے ہیں (اسے ہمیں دورِ وسطیٰ کے ربانی یا سماوی تصور سے خلط ملط نہیں کرنا چاہیے کیونکہ رومانوی تصور میں انسان اور ارضی خوب صورتی کی اہمیت برقرار رہتی ہے)۔

اس کے بعد جمالیات میں حقیقت پرستی کا دور آتا ہے realist art میں خوب صورتی کے تصور کا دائرہ بہت وسیع ہوجاتا ہے۔ ایونیرزلیس، جو روسی ماہر جمالیات ہے، اپنی کتاب Foundations of Marxist Aesthetics میں لکھتا ہے:

''اب فن غیر لچک دار ڈھانچے میں محصور نہیں رہا اور ارفع و اسفل کا تضاد ختم ہوگیا اس سے ہمیں اپنی دھرتی کے جمالیاتی ثروت کا نیا عرفان حاصل ہوا اور حقیقت پرست فن نے موضوع کے انتخاب میں اشرافی نازک مزاجی اور خبط کو جو ماضی کا خاصہ تھا، ہمیشہ کے لیے خیرباد کہہ دیا۔''

اس سے فن کو پرکھنے کا نیا معیار وجود میں آیا۔ اب رافیل کی Sistine Madona ہی خوب صورتی کا نمونہ نہیں رہی بلکہ Rembrandt کے مصیبت کے مارے بوڑھے آدمی اور عورتوں کی تصویر بھی اس زمرے میں شامل ہوگئیں۔ ادب میں بھی ہیرو کا تصور بدل گیا اور عام آدمی کی زندگی کو زیادہ اہمیت دی جانے لگی۔ صنعتی تہذیب کی ترقی کے ساتھ یہ رجحان بڑھتا ہی

رہا یہاں تک کہ جمالیاتی اور فنی نظریہ critical realism کے دور سے گزر کر socialist realism کے دور میں داخل ہوتا ہے۔ چارلس ڈکنس، دوستیفسکی، ٹالسٹائی، ٹامس من وغیرہ critical realism کے شاندار نمائندے ہیں۔ ان فن کاروں نے اپنے دور کے سماجی حالات کے متعلق صحیح سوال اٹھائے۔

لوکاچ Meaning of Contemporary Realism میں لکھتا ہے کہ جدید دور کے پہلے مرحلے کے بڑے ناولسٹ ڈکنس، ٹالسٹائی، کونریڈ (لوکاچ نے یہ نام نہیں لیا ہے) وغیرہ۔ انتقادی حقیقت پرست (critical realists) تھے۔ انھوں نے جیسا کہ چیخوف کہتا ہے معقول سوال اٹھائے لیکن ایسا تناظر تلاش نہیں کر سکے جس میں صحیح جواب پیدا ہو سکیں۔

اب ہم سوشلسٹ ریلزم اور جدیدیت کی طرف آتے ہیں۔

سوشلسٹ ریلزم ایک نظریاتی رجحان ہے۔ اس نظریے کے بنیادی عناصر یہ ہیں کہ فن اور فن کار اپنے دور کے تاریخی حالات سے متاثر ہوتے ہیں۔ فن اپنے زمانے سے ایک حد تک ماورا ہو سکتا ہے، اس سے بے نیاز نہیں ہو سکتا اور اس کا ارتقا تاریخی ارتقا سے جڑا ہوا ہے۔ دوسرے یہ کہ فن کار کو ایک صحت مند معاشرے کا قائل ہونا چاہیے جہاں آقا اور غلام، حاکم و محکوم کا امتیاز نہ ہو اور انسان کسی قسم کے alienation کا شکار ہوئے بغیر اپنی تمام صلاحیتوں کو بروئے کار لا سکے اور ہر قسم کی لوٹ کھسوٹ سے بے نیاز اور انسان پر انسان کے اقتدار سے پاک ایک غیر طبقاتی سماج وادی معاشرہ قائم کر سکے۔ اس نظریے کے مطابق ہر فن کار کو ایسا سماج پیدا کرنے کے خیال سے کمیٹیڈ ہونا چاہیے۔

مارکسی جمالیات فن کو، آج کے جدید رجحان کے برخلاف، محض انفرادی سطح تک محدود نہیں رکھتی۔ آرٹ اجتماعی بھی ہے اور انفرادی بھی۔ دراصل اسی 'اجتماعی' اور 'انفرادی' کے بیچ تناؤ کو ایک اچھا فنکار تخلیقی روپ دیتا ہے۔ معاشرہ کتنا بھی صحت منداور مبنی برانصاف کیوں نہ ہو، فرد اور سماج میں ایک حد تک تناؤ تو باقی رہے گا ہی۔ یہ بات الگ ہے کہ اس تناؤ کی نوعیت بدل جاتی ہے۔ فرد اور سماج کے مفادات بالکل ایک نہیں ہوتے — stateless سوسائٹی میں بھی، جہاں کوئی طبقہ کسی طبقے پر حاوی نہیں ہوگا اور اشیا کا نظم وضبط انسانوں کے نظم وضبط کی جگہ لے لے گا، تب بھی یہ تناؤ بالکل ختم نہیں ہوگا۔ آرٹ میں اس تناؤ کا انعکاس ہوتا رہے گا۔ آج کے جدید آرٹ میں فرد اور اس کی داخلی شخصیت پر زور ہونے کی وجہ ایک اور بھی ہے۔ اس داخلی

شخصیت پر زور کسی جانی بوجھی سازش کا ہی نتیجہ نہیں ہے (ایک حد تک یہ بات صحیح ہے لیکن ہمیں اس حد سے باہر جھانکنا بھی ضروری ہے) ہماری صنعتی تہذیب کا سارا دور ٹکنالوجیکل صلاحیت اور اس کے حاصلات پر ہے۔ یہ تہذیب فرد کو اس ٹکنالوجی کا آلۂ کار بنا کر اس کا زاویہ نگاہ بالکل خارجی بنا دیتی ہے۔ انسانی جذبات اور اس کا داخلی وجود اس تہذیب میں غیر اہم ہو کر رہ جاتے ہیں۔ اور اس سے فرد کی نجی زندگی میں روحانی اور باطنی کیفیات میں عجیب سا خلا پیدا ہو جاتا ہے اور اس کی شخصیت غیر متوازن ہو کر رہ جاتی ہے۔

آج آرٹ میں داخلیت پر جو زور ہے اس کی ایک وجہ اس توازن کو دوبارہ قائم کرنا بھی ہے۔ آر۔ ڈی۔ لینگ جو یورپ کی Radical Left تحریک سے وابستہ ایک Psychiatrist ہے کہتا ہے کہ:

> ''آج کے صنعتی دور کا انسان خلا میں پرواز کرتا ہے لیکن اپنی ذات کے اندر نہیں اترتا، داخلی سفر نہیں کرتا، ہماری تہذیب کا توازن قائم رکھنے کے لیے یہ سفر بھی بہت ضروری ہے۔''

لینگ تو یہاں تک کہتا ہے کہ:

> ''اگر ضروری ہو تو یہ داخلی سفر L.S.D یا اسی قسم کے Drug سے کرنا چاہیے لیکن اس داخلی سفر سے لوٹنا بھی بہت ضروری ہے ورنہ انسان محض مجذوب بن کر رہ جائے گا۔''

ہوسکتا ہے لینگ کا یہ نظریہ ردعمل کے طور پر انتہا پسندانہ ہو لیکن اس میں شک نہیں کہ ہماری نئی تہذیب اس داخلی عرفان کو نظر انداز کر کے زیادہ پے چیدہ مسائل پیدا کر رہی ہے اور اس حد تک جدید ادب میں داخلیت پر زور سمجھ میں آنے والی بات ہے لیکن اس میں انتہا پسند رویے سے بچنے کی بڑی سخت ضرورت ہے اور جدیدیت یقیناً اس انتہا پسند رویے کا شکار ہو رہی ہے۔

اب فنی نوعیت کی بات

ہیئت اور مواد میں جدلیاتی رشتہ ہے۔ سوشلسٹ ریلزم کسی منجمد تصور کا نام نہیں ہوسکتا ہے یہ بات الگ ہے کہ بعض مارکسی نقادوں کے dogmatic رویے کی وجہ سے ایسا ہوا ہو۔ مارکس یا اینگلس نے تو یہ اصطلاح استعمال بھی نہیں کی۔ مارکس اور اینگلس فن میں جمالیاتی تقاضوں

کے سختی سے قائل تھے۔ انھوں نے آرٹ اور حقیقت (reality) میں ایک نیا رشتہ پیدا کیا جس کی بنیاد مادی جدلیات پر تھی۔ مارکس کو فنی لوازمات کا اتنا خیال ہے کہ وہ یہاں تک کہہ جاتا ہے کہ:

> "The need felt for the object is induced by the perception of the object, an object d'art creates a public that has artistic taste and is able to enjoy beauty and the same can be said of any other product."
>
> *(Karal Marx-, A Contribution to the Critique of Political Economy)*

مارکس کے یہاں ہمیں خوب صورتی سے محظوظ ہونے اور Sensuousness (حسی تلذذ) پر بار بار اصرار نظر آتا ہے۔ اس لیے ہم یہ بات زور دے کر کہہ سکتے ہیں کہ سوشلسٹ ریلزم ادب کا کوئی نعرہ نہیں بن سکتا۔ اس کی بنیادی اہمیت اس بات میں ہے کہ جمالیات کا سماجی ساخت اور زندگی کی حقیقتوں سے گہرا رشتہ ہے اور فن کار کے شعور پر ان سماجی حقیقتوں کی گہری چھاپ ہوتی ہے، سوشلسٹ ریلزم کسی ہیئت کا نام نہیں ہے نہ ہی یہ کوئی فنی تکنیک ہے۔ یہ تو ایک ہمہ گیر ادبی نظریہ ہے۔ ایک فنکار اپنے فنی مواد کو جمالیات اور ذاتی تجربات کے تقاضے نبھانے کے لیے مختلف ہیئتیں یا تکنیکیں استعمال کرسکتا ہے۔ لوکاچ اپنے ایک ساتھی ہائنز ہولز Heinzholz سے گفتگو کرتے ہوئے اس بات پر زور دیتے ہوئے کہتا ہے:

> "The presence or absence of interior monologue, however, is a question of form quite secondary to the content. Semprun's the Long Voyage, for example is written entirely in interior monologue and in my opinion it is one of the most important product of socialist realism ... and so interior monologue and socialist realism are in no way mutually exclusive."

اس سے صاف ظاہر ہے کہ سوشلسٹ حقیقت نگاری کو کسی ایک فارم یا تکنیک سے وابستہ نہیں کیا جاسکتا۔ یہ فن کار پر منحصر ہے کہ وہ کس طرح اپنے تجربات کو جمالیات کے تقاضے پورے کرتے ہوئے پیش کرتا ہے۔ اس کے لیے وہ علامتیں بھی پیش کرسکتا ہے اور استعارے بھی شعور کی رو کی تکنیک بھی استعمال کرسکتا ہے اور سرریلزم کی بھی۔ جس طرح لوکاچ کہتا ہے کہ

expressionism سرمایہ دارانہ سماج کے لاتوں اور گھونسوں کے خلاف بے بس احتجاج ہے۔ کبھی کبھی فن کار اس بے بسی کے اظہار کو بھی گہرا تاثر بخش دیتا ہے۔ حقیقت کی کئی تہیں ہوتی ہیں اور ہر فن کار اپنے طور پر اس کا کردار ادا کرتا ہے اور اسے ایک مخصوص ہیئت کا انتخاب کر کے ہمارے سامنے پیش کرتا ہے۔ حقیقت کو اکہرا mono-dimensional بنانے کی کوشش فن کا خون کرنے کے مترادف ہے۔ ہم کافکا کو pessimist کہہ کر نظر انداز نہیں کر سکتے۔ ایڈورنو اور بلوخ جیسے نقاد بھی کافکا اور بیکٹ کی اہمیت کو تسلیم کرتے ہیں۔ کافکا کے متعلق ایک نقاد نے کتنی صحیح بات کہی ہے:

> "All that poor fellow does is that "in order to bring home to us that things which are accepted as a matter of course in our world are horrible he inverts the terms and treats blatant horror as a matter of course."

یہ بالکل صحیح ہے، جیسا کہ میں نے پہلے عرض کیا ہے، عظیم فن کار وہی ہوتا ہے جو اپنے فن کے لیے مستقبل سے بھی غذا حاصل کرتا ہے اور اس کے ذریعہ ایک نیا وژن پیش کرتا ہے۔ لیکن اس کا یہ مطلب ہرگز نہیں ہوتا کہ دوسروں کو فن کے دائرے سے خارج سمجھا جائے۔ دراصل ہمارے معاشرے میں غم اور خوشی، موت اور زندگی، عشق اور نفرت، امید اور مایوسی کچھ اس طرح گڈمڈ ہیں کہ طبقاتی جدوجہد ان سب پر قادر نہیں ہو سکتی۔ مارکسی جمالیات اور سوشلسٹ ریلزم ہمارے معاشرے اور زندگی سے وابستہ ہیں، انھیں کسی پارٹی یا سیاسی پروگرام تک محدود نہیں کیا جا سکتا اور مارکسی جمالیات سوشلسٹ ریلزم کے مسائل بھی زندگی اور معاشرے کی طرح پیچیدہ ہی رہیں گے۔

O

(مارکسی جمالیات: اصغر علی انجینئر، سنہ اشاعت: 1984، ناشر: نصرت پبلشرز، حیدر مارکیٹ، امین آباد، لکھنؤ)

لوکاچ: ادب اور جمالیات

لوکاچ نے ادب اور جمالیات پر بہت کچھ لکھا ہے۔ دراصل لوکاچ کو شروع سے ادب اور جمالیات سے گہری دل چسپی تھی۔ ان موضوعات پر اس کی کئی کتابیں بھی ہیں:

'Goethe and his age/ Theory of the novel/ The Historical Novel/ The meaning of Contemporary Realism/ Essays on Thoma Mann Solzhenitsyn/ Writer and Critic Studies in European Realism

وغیرہ اس کی مشہور کتابیں ہیں۔ اس کے علاوہ لوکاچ نے بہت کچھ اس موضوع پر لکھا ہے جو یا تو ابھی تک چھپ نہیں سکا ہے یا جرمن سے انگریزی میں ترجمہ ہونا باقی ہے۔ بعض نقادوں کا کہنا ہے کہ لوکاچ کی جرمن تحریریں جو ابھی تک انگریزی میں ترجمہ نہیں ہوئی ہیں زیادہ بھاری ہیں۔ بہت کچھ جو انگریزی میں ترجمہ ہوا ہے وہ اسٹالن کے دور میں دباؤ کے تحت لکھا گیا تھا۔ ایک نقاد نے تو اس کے فرانسیسی ادب پر بالزاک وغیرہ سے متعلق مضامین کے متعلق یہاں تک لکھ دیا ہے کہ یہ روس اور فرانس میں جب معاہدے کی بات چیت ہو رہی تھی تب اسٹالن کے دباؤ کے تحت فرانسیسیوں کو خوش کرنے کے لیے لکھے گئے تھے اور اس لیے سرے سے قابل اعتنا ہی نہیں ہیں۔ میں اس بات سے پوری طرح اتفاق نہیں کرتا۔ لوکاچ نے خود اس بات کا اعتراف کیا ہے کہ بہت سے مضامین اس نے اس خوفناک دور کے دباؤ میں لکھے نہ صرف یہ بلکہ اس نے اس دباؤ کے تحت تخلیق کیے گئے ادب کی مذمت بھی کی ہے۔ لوکاچ نے Solzhenitsyn کے ناولوں کا جائزہ لیتے ہوئے اسٹالن کے اپنائے ہوئے طریقوں کی مذمت کی ہے اور انھیں بے نقاب کرنے پر مصنف کی تعریف بھی کی ہے۔

سولزینتسن کے ناولوں کا تجزیہ کرتے ہوئے ایک جگہ لوکاچ لکھتا ہے:

''اسٹالن کے دور کے نئے تقاضوں کے مطابق ادب کا سیاسی رول آشکار ہوا۔ جہاں ادب کی ذمے داری یہ تھی کہ وہ بعض عصری سیاسی مسائل کے حل کے لیے ایک واضح اور یقینی لائحہ عمل پیش کرے۔ ادب کی قدر یا بے قدری کا انحصار اس بات پر تھا کہ مسائل کے جو حل اس کے ذریعے پیش کیے گئے ہیں وہ عملی زندگی میں صحیح سیاسی فیصلوں کے لیے راستہ ہموار کرنے میں کہاں تک معاون ثابت ہو سکتے ہیں۔ اس اعتبار سے سچے ادب کو پرکھنے کا ضروری معیار متعین کرنا اس وقت کسی حد تک دشوار نہیں تھا۔ جائز سیاسی اقتدار کے جدید ترین فیصلے ہی اس کا معیار تھے۔ اگر کسی تصنیف کے دوران سیاسی موقف میں تبدیلی آتی تھی تو اس تصنیف کے کرداروں اور ان کے انجام کی از سر نو تشکیل کرنی پڑتی تھی تاکہ وہ نئے سیاسی موقف کی حامل ہو سکیں۔''

لوکاچ کی کتاب سے یہ طویل اقتباس پیش کرنے کا مقصد یہ دکھانا ہے کہ لوکاچ اس مسئلے کی اہمیت اور اس دباؤ سے پیدا ہونے والے مسائل سے اچھی طرح واقف تھا۔ بعض نقادوں کا لوکاچ سے یہ مطالبہ ہے کہ اس نے اخلاقی جرأت سے کام لیتے ہوئے اس دور میں اسٹالن کے خلاف کیوں نہیں لکھا یا کم از کم خاموشی کیوں اختیار نہیں کی۔ لوکاچ کی طرف سے معذرت کرنے کا سوال نہیں ہے۔ لیکن لوکاچ کی اس دور کی مشکلات کو ہمارے سامنے نہ رکھنا بھی اس سے ناانصافی ہوگی۔ لوکاچ اپنے ملک میں انقلابی تحریک میں حصہ لیتا تھا اور اسی جرم میں اسے اپنا وطن ترک کر کے پہلے ویانا اور بعد میں روس میں پناہ لینے پر مجبور ہونا پڑا تھا۔ اگر روس میں بھی جہاں وہ پناہ گزیں تھا۔ اسٹالن کا عتاب نازل ہوتا (لوکاچ اس عتاب سے کئی بار بال بال بچا ہے) تو وہ کہیں کا نہ رہتا۔ بہر حال ہم اسے اس کی اخلاقی کمزوری قرار دیں یا اس کی مجبوری، اس بات سے انکار نہیں کیا جا سکتا کہ لوکاچ کی تحریروں پر اسٹالن کے دور کے خوف کا سایہ ضرور پڑا ہے۔

لوکاچ اپنی کتاب Writer and Critic کے دیباچے میں کہتا ہے کہ حالانکہ اس کتاب میں شامل مضامین اس صدی کے چوتھے اور پانچویں دہے میں لکھے گئے تھے جب روس میں اسٹالنزم کا دور دورہ تھا، پھر بھی یہ پارٹی لائن کے دباؤ سے بچ کر لکھے گئے ہیں۔ لوکاچ کہتا ہے:

''ہر شخص جانتا ہے کہ اس دور میں کھلم کھلا مناظرہ ممکن نہیں تھا۔ پھر بھی میں برابر ادب کے اس قسم کے تصور کے خلاف احتجاج کرتا رہا۔ مارکس اور لینن کے پیچیدہ جدلیات کے متعلق خیالات کا احیا جو رائٹروں کے سیاسی اور سماجی موقف اور ان کے اعمال کے درمیان تضادات سے بھرپور تھے۔ Zhdanov کے تجویز کردہ نسخے کے خلاف تھا۔ بالزاک اور ٹالسٹائی پر تجزیاتی مضامین کے ذریعہ میں نے نہ صرف سرکاری لائن کے خلاف نظریہ پیش کیا بلکہ نتیجتاً سرکاری ادب کی تنقید بھی کی۔ بہت سی دستاویزی شہادتوں سے بھی یہ بات ثابت ہوتی ہے کہ جن کی میں تنقید کر رہا تھا وہ بھی اس بات سے اچھی طرح آگاہ تھے کہ میں کیا کر رہا ہوں'' (لوکاچ رائٹر اینڈ کریٹک ص 7)۔ ہمیں لوکاچ کے حق میں یا اس کے خلاف فیصلہ کرتے وقت اس بات کو بھی اچھی طرح خیال میں رکھنا ہوگا جو وہ خود اپنے متعلق کہہ رہا ہے۔ اس بات سے کوئی انکار نہیں کر سکتا کہ لوکاچ ایک اہم مارکسی دانش ور تھا جس نے مارکسی فکر کو یقیناً بہت کچھ دیا ہے اور جس کی مارکسی فکر سے مخلصانہ وابستگی پر بھی شک نہیں کیا جا سکتا۔

لوکاچ گوئٹے کے اس مقولے پر پورا یقین رکھتا ہے کہ ''اگر انسانیت زوال پذیر ہو تو ادب بھی زوال پذیر ہوتا ہے۔'' اس کی جدیدیت پر پوری تنقید اسی نقطۂ نگاہ سے ہے۔ پہلے ہم جدیدیت اور سوشلسٹ ریلزم سے متعلق لوکاچ کے نظریے سے بحث کریں گے۔ اس سے ہمیں لوکاچ کے ادبی موقف کو سمجھنے میں کافی مدد ملے گی۔ لوکاچ کا موقف جو کچھ بھی ہو انتہا پسندانہ ہرگز نہیں ہے۔ وہ جدیدیت کی فلسفیانہ بنیاد کی سخت تنقید کرتا ہے مگر کافکا جیسے جدید ادیبوں کے بعض فنی کمالات اور تخلیقی عظمت کا اعتراف بھی کرتا ہے۔ وہ جدیدیوں کے اس موقف پر: کہ اواں گارڈ ادب ہی جدیدیت کی صحیح نمائندگی کرتا ہے اور یہ کہ روایتی حقیقت پسند آج کے دور کی سچائیوں کو پیش نہیں کر سکتا اور دوسری طرف یہ خیال کہ سوشلسٹ ریلزم نے انتقادی حقیقت نگاری critical realism کو بے کار کر دیا ہے، یہ دونوں ہی رویے جدید بورژوا ادب کے مونولیتھی نظریے پر مبنی ہیں اور اس طرح یہ ہماری ادبی اور ثقافتی زندگی کی اہم حقیقتوں کو نظر انداز کر دیتے ہیں۔

لوکاچ کا یہ خیال ہے کہ یہ دونوں رویے ہمارے دور کے حالات میں اپنی جڑیں رکھتے ہیں اور یہ کہ 1848 کے پیرس پرولتاریہ کی بغاوت سے لے کر ہمارے جدید دور تک سوشلزم اور سرمایہ داری نظام کے درمیان جدوجہد ایک بنیادی حقیقت رہی ہے۔ ہمارا ادب اور تنقید بھی اس حقیقت کے آئینہ دار ہیں لیکن اس کا یہ ہرگز مطلب نہیں ہے کہ ہر فنی تخلیق یا ثقافتی واقعہ

براہ راست اس جدوجہد کا نتیجہ ہوتا ہے۔ سرمایہ داری اور سوشلزم کے لیے جدوجہد ہمارے دور کا تشکیلی اصول ہوسکتا لیکن روزمرہ کی جدوجہد کے مظاہر کو، یا طویل المدت رجحان کو سیدھا اس سے جوڑ دینا بھی گمراہ کن ثابت ہوسکتا ہے۔ جدیدیت کے سیاق میں لوکاچ اس بات پر بھی زور دیتا ہے کہ دوسری عالمی جنگ سے پہلے سماج واد اور سرمایہ داری میں ٹکراؤ اتنا فیصلہ کن نہیں تھا جتنا کہ فاشسٹ اور فاشسٹ مخالف طاقتوں میں تصادم۔ اس دور میں فاشسٹ اور فاشسٹ مخالفوں میں ٹکر زیادہ حرکی اور فوری ٹکر تھی۔ ٹامس من حالانکہ بورژوا ادیب تھا لیکن فاشزم کا مخالف تھا اسی لیے لوکاچ اس کا بہت احترام کرتا ہے اور چونکہ کافکا کی طرح اضطراب anguish اور مایوسی despair کو اس نے اپنی تصنیفات کا مرکزی نقطہ نہیں بنایا اور انتقادی حقیقت نگاری کو روایت پر قائم رکھتے ہوئے فاشزم کے مقابلے میں صف آرا ہوا۔ اس لیے لوکاچ ٹامس من کو ٹالسٹائی کی صف میں لاکر کھڑا کرتا ہے۔ کافکا اور ٹامس من سے متعلق لوکاچ کے خیالات جدید ادب کی تنقید میں بڑی اہمیت رکھتے ہیں۔ اس سے ہم بعد میں بحث کریں گے۔

عام طور پر کہا جاتا ہے کہ جدیدیت کی بنیاد 'آئیڈیالوجی کی موت' پر ہے۔ دوسرے لفظوں میں جدیدیت کسی بھی آئیڈیالوجی کی قائل نہیں ہے۔ یہ ایک منفی رجحان ہے جو زندگی کی ہر مثبت قدر سے بیزار ہے۔ لوکاچ اس بات کا قائل نہیں ہے کہ جدیدیت کی کوئی نظریاتی بنیاد نہیں ہے۔ دراصل 'آئیڈیالوجی کی موت' خود ایک منفی نظریہ ہی ہے (فلسفیانہ نہ سہی) جو دوسرے زندگی کے مثبت نظریوں کے مقابلے میں اختیار کیا گیا ہے۔ جدیدیت محض نئی اسٹائل یا نئی تکنیک کا نام نہیں ہے۔ اگر محض نئی تکنیک یا نیا اسلوب اختیار کرنے کا نام جدیدیت ہو تو یہ بات قابل اعتراض نہیں ہوسکتی۔ بنیادی سوال تو زندگی اور انسانی سماج کی طرف رویے کا ہے۔ تکنیک یا اسلوب ایک ہی ہوسکتا ہے مگر زندگی کے بنیادی سوالوں کی طرف رویہ اگر مختلف ہو تو بڑا فرق پڑ جاتا ہے۔ لوکاچ اس کی مثال جیمس جوائس کے ناول Ulysses اور ٹامس من کے ناول Lotte in Weimar کے کلیدی کرداروں سے دیتا ہے۔ دونوں ناولوں میں داخلی خود کلامی Interior Menologue کی تکنیک استعمال کی گئی ہے Ulysses کے شروع میں بلوم کی بیت الخلا میں خود کلامی اور اس کے آخر میں مسولی کی بستر میں خود کلامی کا موازنہ اگر ہم ٹامس من کے Lotte in Weimar میں گوئٹے کی علی الصبح خود کلامی سے کریں تو تکنیک کے اعتبار سے تو ہمیں کچھ فرق نظر نہیں آئے گا مگر پھر بھی یہ دونوں ناول ایک دوسرے سے بہت مختلف ہیں۔ جوائس کے یہاں شعور کی رو کی

تکنیک سب کچھ ہے وہ اس ناول کا تشکیلی جمالیاتی اصول بھی ہے جو اس کے بیان اور کردار پر چھایا ہوا ہے اور اس کا مقصد بھی، گویا تکنیک یہاں مطلق اہمیت رکھتی ہے۔ اس کے برخلاف ٹامس من کے لیے داخلی خودکلامی کی تکنیک محض ایک ذریعہ ہے گوئٹے کی دنیا کے مختلف پہلوؤں کے انکشاف کا۔ جو اس تکنیک کے استعمال کے بغیر ممکن نہ ہوتا۔ فنکار اس طرح اپنے کرداروں کی شخصیت کی گہرائی میں اتر جاتا ہے اور ماضی، حال اور مستقبل سے اس کی شخصیت کے پیچیدہ رشتوں پر روشنی ڈالتا ہے۔ مصنف نے اس داخلی خودکلامی کو بڑی فنکارانہ چابک دستی سے پیش کیا ہے۔ شعور کے بہاؤ سے جو شخصیتیں اور واقعات ابھرتے اور غائب ہوتے ہیں وہ اپنا ایک مقام رکھتے ہیں اور کل سے جڑے ہوئے ہیں۔ یونہی اوٹ پٹانگ یا غیر مربوط نہیں۔ جس طرح جیمس جوائس کے یہاں ہوتا ہے۔ اس طرح ہم دیکھتے ہیں کہ پیش کرنے کی تکنیک روایتی تکنیک سے بالکل ہٹی ہوئی ہے پھر بھی کوشش زندگی اور سماج کے مسائل کو اپنی بھرپور پیچیدگیوں کے ساتھ ایک مثبت تناظر میں پیش کرنے کی ہے جس میں موجودات و امکانات کے بیچ تناؤ محسوس ہوتا رہتا ہے۔

لوکاچ کچھ بنیادی اور اہم سوال اٹھاتا ہے جس سے اس کے فنی نظریے پر روشنی پڑتی ہے۔ ایک فن پارے کی اسٹائل کس بات سے طے پاتی ہے؟ فن کار کا ارادہ اس کے فن کی ہیئت کو کس طرح طے کرتا ہے؟ (لوکاچ اس ارادے کی بات کر رہا ہے جو فن پارے کے ذریعہ منعکس ہوتا ہے۔ یہ ضروری نہیں کہ وہ فن کار کا شعوری ارادہ ہی ہو)۔ اسلوبی تکنیک کے امتیاز کی ہم یہاں بات نہیں کر رہے ہیں۔ جو بات اہم ہے وہ ادیب کا نظریہ ہے، اس کا عالمی تناظر ہے، اس کی آئیڈیالوجی ہے۔ ادیب کے اس نظریے کو اس عالمی تناظر کو اپنی تخلیقات میں پیش کرنے کی کوشش ہی اس کا ارادہ ہے، اس کی تخلیقات کے تشکیلی اصولوں کا پس منظر ہے۔ لوکاچ کہتا ہے کہ اگر ہم اسٹائل کو اس اعتبار سے دیکھیں تو وہ محض رسمی چیز نہیں رہ جاتی بلکہ اس کی جڑیں ہمیں مواد میں ہی نظر آئیں گی۔ ہیئت اور مواد میں جدلی رشتہ ہے، خاص مواد کی خاص ہیئت ہوتی ہے۔ مواد ہی ہیئت طے کرتا ہے۔ لیکن ہمیں یہ بھی یاد رکھنا چاہیے کہ ایسا کوئی مواد نہیں ہے جس کا انسان مرکزی نقطہ نہ ہو۔ ایک فن کار جب نیچر کی کسی بھی شئے کے متعلق لکھتا ہے تو انسان سے رشتہ جوڑ کر ہی لکھتا ہے۔ انسان سے کٹ کر نیچر کی کوئی شے بھی کچھ معنی نہیں رکھتی۔

جدیدیت میں انسان اور انسانی رشتوں کی طرف منفی رجحان ہے۔ اس لیے یہاں انسانی

رشتوں سے بحث کرنا بھی ضروری ہو جاتا ہے اور خاص طور سے جب ہم انسان کو ادب کا Focal Point قرار دیں۔ بنیادی سوال یہاں یہ پیدا ہوتا ہے کہ انسان کیا ہے؟ حقیقت پسند ادب ارسطو کے اس مقولے کو تسلیم کرتا ہے کہ انسان سماجی جانور ہے۔ یہ بات دنیا کے عظیم ادب پر لاگو ہوتی ہے۔ انسان کا ذاتی وجود، اس کا حقیقی وجود Ontological Being سماجی اور تاریخی ماحول سے الگ نہیں ہو سکتا۔ اس کے وجود کی اہمیت سماج اور تاریخ کے دھارے میں ہی مل کر طے ہوتی ہے۔ سماجی سیاق سے کٹ کر انسان کا وجود کوئی معنی نہیں رکھتا۔ جدیدیت کے حامی بڑے فنکاروں کے یہاں انسان کا تصور اس کا بالکل الٹ ہے۔ ان فنکاروں کے نزدیک انسان فطرتاً تنہا، غیر سماجی اور دوسرے انسانوں کے ساتھ گہرا اور بامعنی رشتہ پیدا کرنے کے قابل نہیں ہے۔ لوکاچ Thomas Wolfe کا اس کے ثبوت میں بیان نقل کرتا ہے۔ Wolfe نے ایک جگہ لکھا ہے:

> ''دنیا کے بارے میں میرا جو نظریہ ہے اس کی بنیاد اس پختہ یقین پر ہے کہ تنہائی کوئی ایسی غیر معمولی صورت حال جو صرف میری ذات سے مخصوص ہو یا جس کا تعلق چند خاص قسم کے تنہا انسانوں سے ہو بلکہ یہ تو انسانی وجود کی ایک ناگزیر اور مرکزی حقیقت ہے۔''

اس نظریے کے اعتبار سے انسان سے بالکل سطحی یا حادثاتی رشتہ قائم کر سکتا ہے کوئی گہرا یا بامعنی رشتہ نہیں۔ تنہائی کا تصور حقیقت پسند ادب میں بھی رہا ہے مگر جدیدیت میں اس کی اہمیت بالکل دوسری ہے۔ تنہائی مخصوص حالت یا کردار کی اپنی داخلی نفسیاتی خصوصیت کا نتیجہ بھی ہو سکتی ہے۔ عالمی ادب میں ہمیں ایسے کئی کردار مل جائیں گے جو یا تو حالات کی مجبوری کی وجہ سے جیسا کہ روبن سن کروسو یا داخلی نفسیاتی کیفیت کی وجہ سے جیسا کہ ٹالسٹائی کا کردار Ivan Ilyitsch تنہائی کا شکار ہوتے ہیں لیکن یہ تنہائی محض ایک مرحلہ ہوتی ہے زندگی کے طویل سفر کا یا ایک گزرتی ہوئی کیفیت ہوتی ہے کردار کے نفسیاتی مزاج کی۔ لیکن جدیدیت میں تنہائی کا تصور بنیادی اہمیت رکھتا ہے گویا یہ انسان کا مقدر ہے Condition Humaine اور گویا یہ زندگی کی ناقابل تغیر حقیقت ہے جس سے کوئی مفر نہیں۔ ہائیڈ گیر نے انسانی وجود کے متعلق کہا تھا کہ یہ وجود میں پھینکا جاتا ہے۔ Thrownness-into-being انسانی تنہائی کا اس سے زیادہ وجودی اعتبار سے کیا... بیان ہو سکتا ہے۔ انسان وجود میں پھینک دیا گیا ہے اس کا مطلب یہ ہے کہ

فطری اعتبار سے وہ اپنی ذات سے باہر دوسری اشیا کا یا دوسرے اشخاص سے کوئی با معنی رشتہ قائم نہیں کر سکتا نہ صرف یہ بلکہ نظریاتی اعتبار سے اس کے آغاز اور انتہا کا کوئی مقصد بھی نہیں طے کیا جاسکتا۔

جدیدیت، انسان کو تاریخ کے دائرے سے بالکل باہر سمجھتی ہے، تاریخی ارتقا اور سماجی تبدیلیاں، اس کے لیے کوئی معنی نہیں رکھتیں۔ اس کے نزدیک انسان ایک جامد حیاتیاتی وجود ہے جس کا مقدر نا قابل تغیر ہے۔ ہائیڈیگر نے تو تاریخیت کو بیہودہ قرار دیا ہے۔ جدیدیت میں تاریخ کی نفی دو صورتیں اختیار کرتی ہے۔ پہلی بات تو یہ کہ ہیرو محض اپنے ذاتی تجربات ہی تک محدود رہتا ہے۔ اس کی اپنی ذات کے ماورا پہلے سے موجود کوئی حقیقت نہیں ہے، جو اس پر اثر انداز ہوتی ہو یا جس پر وہ اثر انداز ہوتا ہو۔ دوسرے یہ کہ ہیرو کی اپنی بھی کوئی ذاتی تاریخ نہیں ہوتی۔ وہ اس وجود میں پھینک دیا گیا ہے، اور بس۔ اس کا وجود لایعنی اور نا قابلِ فہم ہے وہ خارجی دنیا سے تعلق پیدا کر کے ارتقا کی منازل طے نہیں کرتا۔ جدید ادب کے لیے انسانی ارتقا کے کوئی معنی نہیں ہیں۔ انسان وہی ہے جو وہ تھا اور ہمیشہ وہی رہے گا۔ لوکاچ جدیدیت کی اس فلسفیانہ اور نظریاتی بنیاد پر جہاں زور دیتا ہے وہاں اس بات کا بھی اعتراف کرتا ہے کہ فلسفے کا مجرد عقیدہ ادب میں میکانکی طور پر نہیں برتا جاسکتا۔ لوکاچ کے الفاظ میں:

> ''کوئی ذہین فن کار، خواہ وہ جدیدیت کے بارے میں نظریاتی سطح پر کتنا ہی شدت پسند کیوں نہ ہو عملی سطح پر اسے تاریخ اور سماج کے تقاضوں کے ساتھ مفاہمت کرنی پڑے گی۔ جوائس نے ڈبلن کو اور کافکا اور موسل (Musil) نے Haps Burg کے شہنشاہوں کو اپنے شاہکاروں کا مرکز بنایا تھا لیکن اس کے باوجود ان کے فنکارانہ ارادوں میں اس مرکز کو اساسی اہمیت حاصل نہیں تھی۔''

لوکاچ جدیدیت اور حقیقت نگاری سے بحث کرتے ہوئے ایک اور اہم بات کی طرف اشارہ کرتا ہے۔ ایک فنکار ہمیشہ امکانات سے گہری وابستگی رکھتا ہے۔ ہر آدرش آخر حقیقت Actual کے مقابلے میں امکان Potential ہی ہوتا ہے۔ فنکار اور ادیب ان امکانات کو اپنا آدرش بناتے ہیں اور موجود کو اس امکانی پیمانے پر ناپتے ہیں لیکن امکان مجرد Abstract بھی ہو سکتا ہے اور ٹھوس Concrete بھی۔ فلسفے میں اس مجرد اور ٹھوس (ہیگل اسے حقیقی امکان کہتا ہے) امکانات میں امتیاز کیا جاتا ہے۔ امکانات کی ان دو قسموں، ان کے آپسی رشتوں اور

تضادات کی جڑیں ہماری زندگی میں ہی ہوئی تھیں۔ مجرد امکان — چونکہ موضوعی ہوتا ہے — حقیقی زندگی سے بہت زیادہ پرکشش اور مالا مال ہوتا ہے۔ انسانی ارتقا کے کئی امکانات تصور کیے جاسکتے ہیں۔ لیکن ان میں سے بہت کم عمل میں لائے جاسکتے ہیں۔ جدید داخلیت ان داخلی امکانات کو حقیقی زندگی کی پیچیدگیوں کا بدل سمجھ لیتی ہے اور اس طرح وہ مایوسی اور کشش کے درمیان ہچکولے لیتی رہتی ہے۔ جب حقیقی دنیا میں یہ امکانات غیر ممکن ہوتے نظر آتے ہیں تو یہ مایوسی، یہ اداسی نفرت کا رنگ اختیار کرنے لگتی ہے۔ جدیدیت نے ایسے ہی مجرد امکانات کو اپنی بنیادی بنایا ہے اور جب حقیقت بالکل اس کے متضاد نظر آتی ہے تو انسان اور اس کے معاشرے سے اعتماد ہی اٹھ جاتا ہے۔ انسان ان امکانات کی آرزوؤں کو اپنے سینے سے لگائے تنہائی میں سسکتا نظر آتا ہے۔ اس کے برعکس حقیقت نگاری میں ٹھوس امکانات پر زور ہوتا ہے۔ جنھیں سماج کی بنیادی ساخت میں تبدیلیاں کرکے عمل میں لانا ممکن ہوتا ہے۔ مشکلات، پیچیدگیاں یہاں تک کہ ناکامیوں کا بھی احساس ہوتا ہے مگر اس صورت میں ناقابلِ تغیر مایوسی اور تنہائی ایک فلسفیانہ اور حتمی صورت اختیار نہیں کرپاتی۔ لوکاچ کا جدیدیت پر بنیادی اعتراض یہی ہے کہ اس کی فلسفیانہ بنیاد اسی مایوسی اور تنہائی کے حتمی اور ناقابلِ تغیر احساس پر ہے۔ یہ محض حوصلہ شکن ہے حوصلہ پرور نہیں۔

لوکاچ جدیدیت پر یہ اعتراض بھی کرتا ہے کہ انسان کی تنہائی اور ایک دوسرے سے بامعنی رشتہ پیدا نہ کرسکنے کی مجبوری کو معروضی حقیقت قرار دے دیا جاتا ہے اور اس طرح مجرد اور ٹھوس امکانات میں فرق کرنا مشکل ہوجاتا ہے۔ سارا زور اگر داخلیت پر ہو اور معروضی یا خارجی حقیقت کو بالکل نظرانداز کردیا جائے تو داخلی شخصیت مفلس ہوجاتی ہے۔ اگر مجرد اور ٹھوس امکانات میں فرق ختم کردیا جائے اور انسان کی داخلیت کو مجرد داخلیت کا مترادف سمجھ لیا جائے تو اس کی شخصیت یقیناً ٹوٹنے لگے گی۔ ٹی۔ ایس۔ ایلیٹ نے انسانی شخصیت کے اس طرح پیش کیے جانے کو یوں بیان کیا ہے:

> "Shape without form, shade without colour paralysed
>
> force, gesture without motion."

شخصیت کا یہ بکھراؤ پھر خارجی دنیا کے بکھراؤ کی شکل اختیار کرلیتا ہے۔ اس کا ایک نتیجہ یہ بھی ہوتا ہے کہ خارجی حقیقت ناقابل فہم قرار دی جاتی ہے۔ یہ سب کچھ مجذوب کی بڑ سے زیادہ

اہمیت نہیں رکھتا۔ جرمن شاعر Gottfried Benn تو یہ موقف اختیار کرتا ہے کہ ''کوئی خارجی حقیقت نہیں ہے، صرف انسانی شعور ہے جو مستقل بنتا اور بدلتا رہتا ہے اور اپنی ہی تخلیقی سرگرمیوں کے نتیجے میں نئی نئی دنیائیں تعمیر ہوتی رہتی ہیں۔'' اس طرح Musil کے ناول The Man Without Qualities کا ہیرو Ulrich یہ پوچھے جانے پر کہ اگر وہ خدا بن جائے تو کیا کرے گا، جواب دیتا ہے، 'میں خارجی حقیقت کو مٹانے پر اپنے آپ کو مجبور سمجھوں گا۔'

خارجی حقیقت سے انکار ضروری نہیں ہے کہ اتنی ہی سختی کے ساتھ پورے جدیدی ادب میں کیا جاتا ہو لیکن ایک نہ ایک شکل میں یہ اس کا جز ضرور ہوتا ہے۔ لوکاچ اس بات کے ثبوت میں Musil کی ہی مثال پیش کرتا ہے۔ جب موسل سے اس کے عظیم ناول کے متعلق دریافت کیا گیا کہ وہ کب لکھا گیا تھا تو اس نے کہا کہ 1912 اور 1914 کے درمیان لیکن اس نے فوراً یہ کہہ کر اپنا بیان بدل دیا کہ ''مجھے اس بات پر اصرار ہے کہ میں نے کوئی تاریخی ناول نہیں لکھا۔ میرا حقیقی واقعات سے کوئی تعلق نہیں۔ واقعات آپس میں بدلے جاسکتے ہیں میں صرف مثالی Typical سے دلچسپی رکھتا ہوں جسے حقیقت کا خیالی پہلو کہا جاسکتا ہے۔ لوکاچ موسل کے اس بیان میں لفظ Ghostly (غیر جسمانی) خیالی کی طرف ہماری توجہ مبذول کرتے ہوئے کہتا ہے:

> ''جدیدیت پسند ادب میں یہ ایک اہم رجحان کی طرف اشارہ کرتا ہے یعنی واقعیت کو کم تر کرنا۔ کافکا کے یہاں جزئیات کا بیان غیر معمولی طور پر براہ راست اور مصدقہ ہے لیکن کافکا کی فن کارانہ اپچ کا رخ اس دنیا کی معروضی حقیقت کے بجائے اپنی بصیرت پیش کرنے کی جانب ہے۔ حقیقت پسندانہ تفصیل ایک غیر جسمانی ناحقیقت کا اظہار ہے یا ایسے خوابوں کی دنیا جس کا مقصد Angst کو بیدار کرنا ہے۔''

جدید ادب سے متعلق لوکاچ کی یہ بات عام مشاہدے تک تو بالکل ٹھیک ہے مگر اس نے کافکا کی جو اس سلسلے میں مثال دی ہے اس سے پوری طرح اتفاق کرنا ذرا مشکل نظر آتا ہے۔ کافکا کی تخلیقات کرب، بے چینی anguish یا اضطرار ضرور پیدا کرتی ہیں لیکن اسے محض کافکا کی داخلی دنیا کی Ghostly Reality کہہ کر معاملے کو ختم نہیں کیا جاسکتا۔ کافکا ایک بہت بڑا فنکار تھا یہ تو لوکاچ خود بھی تسلیم کرتا ہے۔ یہ بھی صحیح ہے کہ نفسیاتی اعتبار سے کافکا دروں بین Introvert تھا۔ لیکن یہ کہنا صحیح نہیں ہوگا کہ کافکا کی تخلیقات اس کے داخلی فنطاسیہ کے سوا کچھ

نہیں اس کے یہاں اضطراب کی جو لہر پائی جاتی ہے وہ بڑی حد تک اس کے اپنے عہد کی خارجی حالت کی بھی عکاسی ہیں۔ لوکاچ خود اس کا اعتراف کرتے ہوئے لکھتا ہے:

> ''کافکا ہوف من کے معاملے میں زیادہ سیکولر ہے۔ اس کے غیر جسمانی وجود روزمرہ کی بورژوا زندگی سے تعلق رکھتے ہیں کیونکہ یہ زندگی پہلے خود ہی غیر حقیقی ہے اس لیے اس میں ہوف من کے مافوق الفطرت بھوتوں کی گنجائش نہیں۔''

لیکن ساتھ ساتھ لوکاچ یہ بھی کہتا ہے جو ایک حد تک صحیح ہے:

> ''لیکن عالمی وحدت اس اعتبار سے چکنا چور ہو جاتی ہے کہ ایسی بصیرت کو جو لازمی طور پر داخلی ہے بجائے خود حقیقت تصور کر لیا جاتا ہے۔ سامراجی سرمایہ دارانہ نظام نے جو دہشت پھیلائی تھی اور جو بعد کے فسطائی نتائج کی دین تھی اس میں انسانوں کی اوقات محض اشیا کی سی ہو کر رہ گئی۔ یہ خوف اصلاً ایک داخلی تجربہ ہے جو ایک معروضی وجود کی شکل اختیار کر لیتا ہے۔''

اس سے یہ بات تو واضح ہو جاتی ہے کہ خارجی حالات نہ ایسے تھے کہ انسان محض جنس بن کر رہ گیا ہے۔ اس کے ساتھ ایک شئے کی طرح برتاؤ کیا جانے لگا تھا۔ لیکن لوکاچ یہ کہتا ہے کہ خارجی عالم کا اتحاد تو ہے۔ یہ فیصلہ کرنا مشکل ہو جاتا ہے کہ خارجی دنیا کے بکھراؤ نے کافکا میں داخلی بکھراؤ کا احساس پیدا کیا (میں یہی سمجھتا ہوں حالانکہ یہ بات بھی ہمیں ذہن نشین کرنا ہوگی کہ کافکا بے حد حساس طبیعت کا مالک تھا اور بعض اوقات یہ مرض کی حدوں کو چھونے لگتی ہے) یا داخلی احساس نے خارجی دنیا کو فن کے سامنے ٹوٹتے، بکھرتے ہوئے پیش کیا؟ یہ کہنا زیادہ صحیح ہوگا کہ ان کے درمیان جدلی رشتہ ہے اور دونوں ایک دوسرے پر اثر انداز ہوتے ہیں۔ لوکاچ نے خود ایک جگہ Theoder W. Adorno کی زبانی کافکا کے متعلق یہ بات کہی ہے: ''جس چیز سے دھچکہ لگتا ہے وہ اس کا عجیب الخلقت ہونا نہیں بلکہ اس کی واقعیت ہے۔''

اس کے بعد لوکاچ خود ہی کہتا ہے کہ ''جدید سرمایہ داری کی دنیا کا شیطانی کردار اور اس کے سامنے ایک انسان کی مکمل بے بسی، کافکا کی تحریروں کا حقیقی موضوع ہے، اس لیے یہ کہنا غلط ہوگا کہ کافکا نے اپنی تحریروں میں جو خارجی حقیقت کی تصویر کشی ہے وہ محض اس کا داخلی وژن ہے یا یہ کہ ''غلط بیانی کی عکاسی، عکاسی کی غلط بیانی ہو جانی چاہیے۔''

لوکاچ کے کافکا کی طرف رجحان میں تضاد پایا جاتا ہے۔ وہ ایک طرف اس کی عظمت کا

اعتراف بھی کرتا ہے اور دوسری طرف اس کی جدیدیت سے نالاں نظر آتا ہے وہ اس کی تعریف کرتے ہوئے یہ بھی کہتا ہے کہ اس کے یہاں anguish کی کیفیت چھائی ہوئی ہے اور یہ دنیا کی طرف صحت مندر رجحان نہیں ہے۔ لوکاچ یہ بھی کہتا ہے کہ ''کافکا کی تحریروں کی تاثیر اس کے جذباتی خلوص کا ہی نتیجہ نہیں ہے (حالانکہ یہ بات بھی ہمارے دور میں مشکل ہی سے نظر آتی ہے) بلکہ اس کی وجہ سے وہ سادگی ہے جس کے ساتھ وہ خارج دنیا کا نقشہ پیش کرتا ہے۔

لوکاچ کی اس بات سے یہ ظاہر ہو جاتا ہے کہ کافکا اپنی تخلیقات میں جو کچھ پیش کرتا ہے وہ صرف داخلی اور خیالی باتیں نہیں ہیں بلکہ ان کا حقیقی خارجی دنیا سے تعلق ہے۔ مذکورہ بالا باتوں سے یہ بات واضح ہو جاتی ہے کہ لوکاچ کا رویہ کافکا کی طرف تضادات سے مبرا نہیں ہے لیکن یہاں ایک بات کی طرف اور اشارہ کرنا ضروری ہے۔ لوکاچ جدیدیت کی تنقید کرتے ہوئے کہتا ہے کہ حقیقت کو اس مکتب خیال میں جامد تصور کیا جاتا ہے۔ یہ الزام جدیدیت پر پوری طرح عائد ہوتا ہے اور اس سے کافکا کو بھی مشکل ہی سے بری کیا جا سکتا ہے۔ یہ اس بات کا بھی نتیجہ ہے کہ جدیدیت کے حامی ادب میں کسی تناظر کے قائل نہیں ہیں۔ گوٹ فریڈ بین نے تو جمود کو اپنے فنی پروگرام میں شامل کیا تھا۔ اس نے اپنے ایک شعری مجموعے کا نام ہی Static Poems (جامد نظمیں) رکھا تھا۔ اس طرح تاریخ کی، ارتقا کی اور تناظر کی نفی جدیدیت کا خاصہ بن جاتی ہے اور خارجی حقیقت کو ناقابل تغیر سمجھ لیا جاتا ہے۔ بین کے نزدیک مستقبل کے تصور کا انکار دانشمندی کی نشانی ہے۔ جمود کے اس الزام سے ان جدیدیوں کو بھی بری نہیں کیا جا سکتا جو انتہا پسند نہیں ہیں کیونکہ ان کے یہاں بھی کسی نہ کسی شکل میں خارجی حقیقت کو جامد ہی تصور کیا جاتا ہے۔ جمود کا تصور، وہ موسل ہو یا گوٹ فریڈ بین، بیکٹ ہو یا کافکا جدیدیت کا جز ولاینفک بن چکا ہے، دراصل یہ جدیدیت کے نظریے میں ہی پیوست ہے۔ اگر آج خارجی حقیقت ہمارے آدرشوں یا توقعات کے مطابق نہیں ہے تو مستقبل میں بھی نہیں ہوگی اور ماضی میں بھی نہیں تھی۔ ظاہر ہے اگر آج خارجی حقیقت کے اس تصور کو تسلیم کر لیا جائے تو نتیجہ مستقل مایوسی اور کرب و اضطراب ہی ہوگا۔ یہی وجہ ہے کہ مایوسی اور کرب و اضطراب جدید ادب کے بنیادی ستون بن گئے۔ اس حد تک لوکاچ کی کافکا پر تنقید جائز ہے۔ کافکا، اس میں کوئی شک نہیں کہ ایک عظیم فنکار تھا۔ مگر خارجی حقیقت کا وہ جامد تصور کرتا تھا۔ حالات بدل کر کبھی بہتر ہوں گے اس کا عکس ہمیں اس کی تخلیقی فکر میں کہیں نظر نہیں آتا۔

لوکاچ ہماری توجہ اس بات کی طرف بھی مبذول کراتا ہے کہ اگر خارجی حقیقت کو جامد تصور کرلیا جائے تو naturalism اور realism میں امتیاز نہیں کیا جاسکتا۔ یہی وجہ ہے کہ کئی جدیدیت کے حامی فنکاروں کے یہاں ہمیں نیچرلزم اور ریلزم میں کنفیوژن نظر آتا ہے بلکہ اکثر اس کٹ فن سے تعلق رکھنے والے فنکار نیچرلزم کی حدود سے آگے بڑھتے نظر نہیں آتے (حالانکہ کافکا پر یہ التزام صادق نہیں آتا) ایسے فنکار اپنی تخلیقات میں خارجی اشیاء کی تفصیل اور جزئیات پر بہت زور دیتے ہیں تاکہ ان کا فن پارہ خارجی حقیقت سے بہت قریب نظر آئے۔ دوسرے لفظوں میں وہ ان اشیاء کو جوں کا توں فطری حالت میں پیش کرتے ہیں۔ ان میں حرکت اور تبدیلی کا بذاتِ خود انسان کے سیاق میں سوال ہی پیدا نہیں ہوتا۔ حقیقت نگاری realism اس قسم کی خارجی اشیا کی جامد تصویر کا نام نہیں ہے۔ خارجی اشیا اور انسان کا ایک فعال اور حرکی کی رشتہ ہے۔ اور حقیقت نگار فنکار ان اشیاء کو اسی رشتے کی تمام پیچیدگیوں اور تغیرات کی روشنی میں پیش کرتا ہے۔ اس کے نزدیک محض تکنیک چاہے وہ جیمس جوائس کی شعور کی رو کی تکنیک ہو یا بیکٹ کے ڈراموں کی تکنیک، اہمیت نہیں رکھتی۔ تکنیک اور مواد کا گہرا تعلق ہے۔ تکنیک اگر نئی حقیقتوں کو ان کی تمام پیچیدگیوں کے ساتھ پیش کرنے کا محض ایک وسیلہ ہے تو ادب کی دنیا میں کوئی تکنیک مردود قرار نہیں پاسکتی پھر وہ قلب ماہیت کی تکنیک ہو یا شعور کے رو کی تکنیک یا سرریلزم کی۔ کچھ مارکسی نقادوں نے تکنیک کو ہی ملعون قرار دے دیا اور یہ غلط ہے اور میکانکیت کا غماز ہے۔

جدیدیت اور حقیقت نگاری کا فرق سمجھنے کے لیے ہمیں نظریاتی بنیادوں کا ہی سہارا لینا پڑے گا۔ لوکاچ کہتا ہے کہ ہومر سے تھامس مَن تک تبدیلی اور ارتقا حقیقت نگاری کی بنیاد رہے ہیں۔ دستوئیفسکی کے ناول The House of the Dead میں ایک کردار کہتا ہے ''اگر ہر اُمید منقطع ہوجائے اور کوئی مقصد بھی نہ رہے تو اکتاہٹ انسان کو درندہ بنا سکتی ہے۔'' انسانی زندگی تناظر اور معنی کے بغیر محض ایک بوجھ بن کر رہ جائے گی جسے وہ جانور کی طرح ڈھوتا رہے گا یا اکتا کر خودکشی کرلے گا۔ تیسری دنیا کے ملکوں میں بڑی بھاری اکثریت اسی قسم کی زندگی بسر کرنے پر مجبور ہے لیکن بہتر زندگی کے لیے جدوجہد اور خوش آیند مستقبل کی امید ان کی زندگی کو بامعنی بنا دیتی ہے۔ حالانکہ حالات واقعی بڑے ہی حوصلہ شکن ہیں۔ لوکاچ کے نزدیک ادب کے مسئلے کے تحت اخلاقیات کا گہرا مسئلہ ہے جس کی ادبی تحریر میں عکاسی ہوتی ہے۔ ہر انسانی عمل فاعل کے نزدیک ایک معنی رکھتا ہے یا کم از کم فاعل یہ معنی فرض کرتا ہے۔ اس معنی کی غیر موجودگی عمل کو

مضحکہ خیز بناتی ہے اور ادب محض فطری بیان بن کر رہ جاتا ہے۔

اس لیے لوکاچ یہ نتیجہ اخذ کرتا ہے کہ تبدیلی اور ارتقا کے بغیر ادب وجود میں نہیں آ سکتا۔ لیکن وہ ہمیں یہ بھی بتاتا ہے کہ اس بات کو مابعدالطبیعیات کے تنگ اور محدود معنی میں نہیں سمجھنا چاہیے۔ ہم نے دیکھا کہ جدیدیت میں psychopathology سرمایہ دارانہ نظام سے فرار اختیار کرنے کی مریضانہ خواہش کی شکل اختیار کرتی ہے۔ اس کا مطلب یہ ہے کہ جدیدیت موجودہ صورت حال کی مطلق اولیت کو تسلیم کرتی ہے اور اسی نقطۂ آغاز کو انجام سمجھ لیتی ہے۔ اس سے آگے بڑھ کر اگلی منزل تک پہنچنے کا امکان ہی نہیں رہتا۔ اس سے وہ انسان کو بے بس تصور کرتی ہے۔ اکثر جدیدیت کے حامی خارجی حقیقت کو قطعاً ناقابل تغیر سمجھتے ہیں اور اس طرح ہر انسانی عمل کو ابتدا ہی سے ہر قسم کی معنویت سے محروم کر دیتے ہیں۔ اس طرح ہم دیکھتے ہیں کہ جدیدیت پر مایوسی اور بے عملی چھائی ہوئی ہے اور انسان مجبور محض یا حالات کا ایک کھلونا بن کر رہ جاتا ہے۔ یہ سمجھنا غلط ہوگا کہ یہ سب کچھ ایک فیشن کے طور پر ادب میں در آیا ہے۔ اس رجحان کی جیسے کہ ہم اوپر بھی دیکھ چکے ہیں گہری نظریاتی بنیادیں ہیں۔

جدیدیت میں، لوکاچ ہماری توجہ اس طرف بھی مبذول کراتا ہے کہ زمان کا نظریہ بھی داخلی اور موضوعی ہے۔ زمان کی کوئی معروضی اور خارجی حقیقت نہیں تسلیم کی جاتی۔ موضوعی تصور نے زمان کو تاریخی عمل سے فلسفے کے میدان میں پہلے ہی سے الگ کر کے رکھ دیا تھا۔ سامراجی دور میں برگسان نے زمان اور تاریخی عمل کی اس خلیج کو اور گہرا کر دیا۔ موضوعی زمان، تجربے میں آیا ہوا زمان ہی اب حقیقی زمان بن گیا اور خارجی یا معروضی زمان سے اس کا کوئی تعلق نہیں رہا۔ برگسان اور دوسرے فلسفیوں نے یہ دعویٰ کیا کہ موضوعی زمان ہی وقت کا صحیح عرفان کراتا ہے۔ ادب میں بھی یہ رجحان بہت جلد پیدا ہو گیا۔ اقبال بھی زمان کے اس تصور سے خاصے متاثر تھے برگسان کا نظریۂ زمان اُن کے لیے خاصی کشش رکھتا تھا اور وہ پیرس خاص اس سے ملنے کے لیے گئے اور انھیں یہ بتانے کی کوشش کی کہ اس کا نظریہ اسلامی نظریۂ زمان سے بہت ملتا جلتا ہے۔ اگر زمان کا یہ موضوعی نظریہ تسلیم کر لیا جائے تو پھر تاریخی عمل، تبدیلی اور ارتقا کی کوئی اہمیت نہیں رہ جاتی نہ ہی تبدیلی کی کسی سمت کا ہی سوال رہ جاتا ہے۔ اس موضوعی نظریے کو اپنانے سے جو صورت حال پیدا ہوتی ہے اس کی وضاحت کرتے ہوئے لوکاچ والٹر بنجامن کی پراؤسٹ کے ناول پر کی گئی تنقید کی مثال پیش کرتا ہے۔ پراؤسٹ کے ناول پر تبصرہ کرتے ہوئے والٹر بنجامن لکھتا ہے:

''ہم سب جانتے ہیں کہ پراؤسٹ ایک انسان کی زندگی کو اس طرح بیان نہیں
کرتا جس طرح وہ واقعتاً گزرتی ہے بلکہ اس طرح بیان کرتا ہے کہ جس طرح
وہ اس انسان کو یاد رہتی ہے جو اس زندگی سے گزرا ہے۔ پھر بھی یہ تفسیر خاص
کھردری ہوتی ہے کیوں کہ اصل تجربہ اتنا اہم نہیں جتنا کہ گزرے ہوئے
واقعات کی یادوں کا وہ لبادہ ہے جسے انسان کی یادداشت کہا جاتا ہے۔''

یہاں یہ بات واضح ہوجاتی ہے کہ اس رویے کا برگسان کے نظریے سے تعلق ہے لیکن کم ازکم برگسان کے نظریے میں مشاہدے کا اتحاد قائم رہتا ہے۔ لیکن پروسٹ کے یہاں زمان کا تسلسل نہ ہونے کی وجہ سے معروضیت بالکل قائم نہیں رہ پاتی؟ پروسٹ کہتا ہے:

''زندگی کا کوئی واقعہ ایک محدود چیز ہے جو ہر اس چیز کو سمجھنے کا ایک امکانی
ذریعہ ہے جو پہلے وقوع ہو چکی ہے یا آئندہ وقوع ہونے والی ہے؟''

فلسفے میں تصوریت کے اثر کے تحت زمان و مکان کے تصور کو معروضی خلا کی مخصوصیت سے آزاد کرانے کی کتنی بھی کوشش کی گئی ہو، ادب میں ان کا اتحاد برابر قائم رہا ہے۔ لیکن جدیدیت میں آدرش واد غالب آیا اور پہلی مرتبہ ادب کے میدان میں زمان و مکان کا داخلی اور موضوعی تصور استعمال کیا گیا۔ زمان کو معروضی حقیقت سے الگ کر کے فن کار نے اپنی داخلی دنیا پیدا کی اور اس طرح خارجی دنیا کو ایک ناقابل فہم داخلی معمے میں تبدیل کر دیا جو اپنے ظاہرہ داخلی بہاؤ کے باوجود جامد کردار کا حامل ہے۔ زمان کو اس طرح داخلی دنیا کا حصہ بنا دینے سے جس کا معروضی تسلسل سے کوئی تعلق نہیں ہوتا، خارجی دنیا بھی پارہ پارہ ہونے لگتی ہے۔

اس سے قبل حقیقت پسند ادب میں، حقیقت کی کڑی تنقید کے باوجود خارجی دنیا کا اتحاد اور اس کی معروضیت ہمیشہ قائم رہی۔ لوکاچ کہتا ہے کہ ہمارے دور کے بعض بڑے حقیقت نگار ادیبوں نے جان بوجھ کر بکھراؤ کا عنصر داخل کیا— مثال کے طور پر زمان کو داخلی روپ دینا— اور اسے ہمارے دور کی حقیقت کی تصویر پیش کرنے کے لیے استعمال کیا۔ اس طرح فطری اتحاد شعوری اور تعمیر کیا ہوا اتحاد بن جاتا ہے (یہاں لوکاچ ہماری توجہ ٹامس من کے ڈاکٹر فاؤسٹس کی طرف کھینچتے ہوئے کہتا ہے کہ اس نے دو سطحی زمان کی ترکیب استعمال کر کے اس کی تاریخیت پر زور دیا ہے)۔ لیکن جدیدیت میں زمان کی داخلیت پر نظریاتی اعتبار سے زور ہے کسی تکنیک یا ترکیب کے طور پر نہیں اور اس کے نتیجے میں خارجی دنیا یا تو بالکل بکھر جاتی ہے یا ایک ہی نقطے پر

ٹھہر جاتی ہے۔ اضطراب اور کرب جو جدیدیت میں بنیادی اہمیت رکھتے ہیں، اسی بکھراؤ کے احساس سے پیدا ہوتے ہیں۔ اس پارہ پارہ ہوتی ہوئی دنیا میں انسان زندہ رہنے کے لیے پھینک دیا گیا ہے۔ خارجی دنیا بنتی ہے یا بگڑتی ہے اس سے کیا سروکار؟ ان تمام باتوں سے لوکاچ آخر میں جدیدیت کے بارے میں یہ نتیجہ اخذ کرتا ہے کہ:

"جدیدیت کا مطلب فن کا فروغ نہیں بلکہ اس کی نفی ہے۔"

لیکن یہ کہنا بھی درست نہیں ہے کہ لوکاچ نے جدیدیت کے متعلق کوئی یک طرفہ نتیجہ اخذ کیا ہے وہ اس بات کا بھی اعتراف کرتا ہے کہ جدیدیت ایک حد تک ہمارے دور کی خارجی حقیقت کی عکاسی کرتی ہے۔ چنانچہ وہ اپنے مضمون Franz Kafka or Thomas Mann میں لکھتا ہے:

> "اور اس سے بھی زیادہ اہم یہ حقیقت ہے کہ جدیدیت پسند ادب کے بہت سے عناصر جن میں کوئی بھی کم شدید نہیں ہے (مثال کے طور پر وقت کا مسئلہ) عصری زندگی سے اتنے علیحدہ نہیں ہیں جتنے بظاہر نظر آتے ہیں۔ اس کے برعکس وہ حقیقت کے بعض پہلوؤں کی کم از کم بعض عصری خصوصیات اور بعض سماجی طبقوں کے انوکھے پن کی بہت اچھی عکاسی کرتے ہیں۔ یہ صورتِ حال حقیقت پسندی کے مخالف انتہائی پیچیدہ ادیبوں کے ہاں موجود ہے۔ داخلی ترنگ کے مطابق اسلوبیاتی تجزیہ حقیقت کو جان بوجھ کر توڑ مروڑنے کا نام نہیں۔ یہ اُن حالات کا ایک سلسلہ ہے جو موجودہ دنیا میں جاری ہیں۔"

لوکاچ کی اوپر کی عبارت سے ظاہر ہے کہ لوکاچ جدیدیت کی یک طرفہ یا میکانی طور پر مذمت نہیں کرتا بلکہ اسے صحیح تناظر میں دیکھتا ہے اور ایک باشعور مارکسی دانشور کی طرح اس کا معروضی تجزیہ کرتا ہے۔ جدیدیت پر اس کا سب سے وزنی اعتراض یہی ہے کہ خارجی حقیقت کو جامد تصور کرتی ہے اور موجود صورت حال کو ناقابلِ تغیر، اسی لئے جدیدیت اگر موجودہ صورت حال کے خلاف احتجاج بھی ہے تو یہ محض Impotent احتجاج ہے، موثر احتجاج نہیں۔

لوکاچ جدیدیت کی مخالفت محض مخالفت کرنے کے لیے نہیں کرتا نہ ہی بغیر سمجھے سوچے ان پر لیبل چسپاں کرنے کا قائل ہے۔ کچھ سوشلسٹ ریلزم کے حامیوں نے جدیدیوں کو رجعت پرست اور دشمنوں کے ایجنٹ کے لیبلوں سے نوازا۔ لیکن لوکاچ کا یہ خیال ہے کہ جدیدیوں کی اسٹالنی ادبی ڈوگما اور ہیئت پرستی کو ٹھکرا دینے کی مخالفت کے مقاصد ملے جلے ہو سکتے ہیں۔

جدیدیت میں انتہاپسندی کا دفاع (جس میں اصل ہیئت پرست ادب شامل ہے) ہے تو وہاں سوشلسٹ حقیقت نگاری میں موضوع کو سیدھا سادہ سمجھ لینے اور سوشلسٹ سماج کے تضادات کو نظر انداز کر کے بہتر انجام پر کہانی ختم کرنے کی طفلانہ کوشش کے خلاف سخت ردِعمل بھی ملتا ہے جو بالکل حق بجانب ہے۔ اس قسم کی مخالفت، یہ صحیح ہے کہ نقاد کو دوسری انتہا تک بھی لے جاسکتی ہے۔ اس قسم کی انتہاپسندی معروضی طور پر غلط ردِعمل ہے۔ لیکن کئی نقاد اس کا شکار ہو جاتے ہیں اور زوال پذیر فن کی رنگارنگی ان کو اپنی طرف کھینچ لیتی ہے۔ یہی انتہا پسندی اسے اس نتیجے پر پہنچاتی ہے کہ سوشلسٹ حقیقت نگاری فنکار کی آزادی کی ہی منکر ہے۔ وہ حقیقت نگاری اور مخالف حقیقت نگاری کے رجحان کے درمیان جو عناد ہے اسے قابل توجہ ہی نہیں سمجھتے۔ یہی نہیں سوشلسٹ ریلزم اور انتقادی critical ریلزم کی جو خوبیاں ہیں انھیں بھی نظر انداز کر دیا جاتا ہے۔ اس طرح ہم دیکھتے ہیں کہ لوکاچ دونوں مکتبوں میں انتہاپسند رویوں کی مخالفت کرتا ہے۔ اس کا یہ مطلب نہیں کہ وہ ضرب المثل درمیانہ راستہ اختیار کر لیتا ہے۔ دراصل اس کی کوشش یہی ہوتی ہے کہ ادب میں موضوع کے ساتھ پورا انصاف کیا جائے اور اسے تمام تر پیچیدگیوں اور تضادات کے ساتھ پیش کیا جائے۔ لوکاچ کا خیال ہے — اور میں سمجھتا ہوں کہ لوکاچ اس معاملے میں حق بجانب ہے کہ اکثر جدیدیت کے حامی فنکار Subjective Dogmatism کا شکار ہوئے ہیں۔ نہ کہ رسمی جدت یا تاثری طبع زادیت اسی قسم کے ڈوگمیٹزم کا اظہار ہوتی ہے۔ ارنسٹ یونگیر، گونفریڈبین، جیمس جوائس اور سیموئل بیکٹ اپنے رویے میں اتنے ہی schematic رہے ہیں جتنے کہ سوشلسٹ حقیقت نگار...... گناہست کہ در شہر شما نیز کنند والی بات ہے۔

ایک ادیب یا فنکار معروضی حقیقت کو انسانی رشتے کے تناظر میں پیش کرتا ہے۔ اس کے معنی یہ ہیں کہ خارجی اور داخلی حقیقتوں میں بڑا گہرا اور پیچیدہ تعلق ہے۔ جدیدیت کا قائل فنکار اپنے داخلی احساسات کو خارجی حقیقت کے مترادف سمجھ لیتا ہے اور اسی سے حقیقت کا حصہ ہو جاتی ہے (ورجینا وولف اس کی انتہائی مثال ہے)۔ ایک حقیقت نگار اس کے برخلاف اپنے معاصر دنیا کے تجربے کو وسیع بنیادوں پر جانچتا ہے اور اسے ایک بڑی اور معروضی حقیقت کا حصہ سمجھتے ہوئے اس پر اتنا ہی زور دیتا ہے جتنا دینا چاہیے۔ اس کے برخلاف جدیدیت کا حامی فنکار اپنے ذاتی تجربے کو یا حقیقت کے ایک حصے کو پوری اور جاوداں سمجھ لیتا ہے۔ لوکاچ اس کی مثال کامو کے ناول پلیگ سے دیتا ہے۔ کامو کے یہاں حقیقت کا صحیح تناظر نہیں ملتا۔ اس کے

ناول کے کرداروں کی زندگی بے سمت، بے مقصد اور ارتقا سے محروم ہے۔ پلیگ ایک وقتی اور گزر جانے والی وبا نہیں بلکہ انسانی وجود کی ایک مستقل خصوصیت ہے جس سے نجات حاصل کرنا ناممکن ہے۔ طاعون (ظاہر ہے کامونے اس بیماری کو علامت کے طور پر لیا ہے) انسانی وجود کا نام ہے کاموئیں ایسا باور کرانے کی کوشش کرتا ہے۔ گویا انسانی سماج ہمیشہ سے اس وبا میں مبتلا تھا اور مبتلا رہے گا۔ اس طرح ہم دیکھتے ہیں کہ کامو بھی جو جدیدیت کا اہم نمائندہ ہے۔ سماجی تغیر اور ارتقا کو صحیح تناظر میں دیکھنے کی کوشش نہیں کرتا۔ سماج اس کے نزدیک ایک ہی حالت میں ہے اور رہے گا۔ اس سے کوئی مفر نہیں ہے دوسرے لفظوں میں انسان عملی اور تبدیلی کے لیے ہر قسم کی جدوجہد لایعنی ہے۔

فرنچ نقاد Maurice Nadeau سیمول بیکٹ پر تبصرہ کرتے ہوئے لکھتا ہے کہ "اس کی (یعنی بیکٹ کی) تخلیقی پیش کش نے ایک ایسا راستہ اختیار کیا جس نے بیکٹ سے روایتی ادب کا میدان چھڑوا دیا اور اسے ظلمت کے علاقے کی گہرائیوں میں اتارتا چلا گیا حتیٰ کہ وہ اس سرحدی علاقے میں پہنچا جہاں زبان ناکام ہو جاتی ہے، جہاں زندگی اور موت ایک دوسرے سے بغل گیر ہوتے ہیں۔ جہاں وجود اور شعور تحلیل ہو جاتے ہیں۔ اور تلاش کا راستہ خموشی کے دیوان خانے تک پہنچتا ہے جو اصل حقیقت ہے۔" فرانسسی نقاد کا بیکٹ کی تخلیق کے متعلق بیان جدیدیت کے اصل رجحان کی غمازی کرتا ہے۔ جدیدیت پرست ادب میں اکثر علامتیں انسانی معاشرے کی اسی ڈراؤنی حقیقت کو پیش کرنے کے لیے استعمال کی جاتی ہیں۔ نادو یہ بھی کہتا ہے کہ "لاشیئت میں لپٹے ہوئے ہم ایسا بلبلہ ہیں جو گدلے تالاب کی سطح پر آکر پھوٹتا ہے اور ہلکی سی آواز پیدا کرتا ہے جسے ہم وجود کہتے ہیں۔" پھر Nadeau بیکٹ سے متعلق یہ رائے دیتے ہوئے اپنا مضمون ختم کرتا ہے۔ "بیکٹ کے یہاں انکاریت Nihilism فاتحانہ انداز میں فن پارے میں سما جاتی ہے اور وہ شئے جو تخلیق کرتی ہے اسے لایعنیت کے غبار میں تحلیل کر دیتی ہے۔ آخر میں مصنف نہ صرف کچھ نہ کہنے کے اپنے مقصد کی وضاحت کر دیتا ہے بلکہ کچھ بھی نہ کہنے میں کامیاب ہو جاتا ہے۔ ہمارے کانوں میں اس کی آواز دراصل ہماری ہی آواز ہوتی ہے۔ جسے بالآخر ہم پا لیتے ہیں۔" دراصل جدیدیت کے نقاد کی یہ چونکا دینے والی باتیں جدیدیت کے اس نظریے کا منطقی نتیجہ ہیں جو اس کی بنیاد ہے۔ دراصل لوکاچ اس نظریے کی نفی کرتا ہے نہ کہ جدیدیت کی بذاتِ خود اس کی تنقیدی تحریروں سے یہ بات اچھی طرح واضح ہو جاتی ہے۔

پوسٹ انڈسٹریل سوسائٹی نے نئے سماجی مسائل پیدا کیے ہیں۔ ان مسائل کا تعلق زیادہ تر تو مغربی ممالک سے ہی ہے۔ یہ پچھلی چند دہائیوں میں ان مغربی ممالک میں بہتات Affluence کا مسئلہ کافی اختیار کر گیا ہے۔ دوسری جنگِ عظیم نے جو واہی تباہی مچائی تھی اس سے لوگوں کا ہر نظریہ سے اور ہر اخلاقی نظام سے اعتماد اٹھ گیا تھا۔ اسی کا منفی ردِّعمل ادب اور آرٹ کی دنیا میں جدیدیت کی شکل میں ظاہر ہوا۔ ہر چیز مہمل نظر آنے لگی۔ لیکن پوسٹ انڈسٹریل سوسائٹی نے ان ممالک میں مادی اشیا کی بہتات پیدا کر دی ہے اور اس سے جو نیا سماج وجود میں آیا ہے۔ اسے صارفی سماج Consumer Society کا نام دیا گیا ہے۔ مادی اشیا کی اس ریل پیل نے جو بالکل بے سمت اور بے مقصد ہے، سماج میں نئی پیچیدگیاں پیدا کر دی ہیں۔ مادی اشیا کا زیادہ سے زیادہ حصول اور صَرف زندگی کا مقصد بن کر رہ گیا ہے۔ ظاہر ہے ایسے حالات میں کسی قسم کی اخلاقی پابندی نہیں رہتی۔ روایتی اخلاق کا ٹوٹ جانا اور اس کے خلاف بغاوت ہونا اور بات ہے لیکن کسی بھی قسم کے اخلاقی اقدار سے انکار بالکل دوسری بات ہے۔ مغربی ممالک میں ٹھیک یہی بات ہوئی ہے۔ ہر قسم کی اخلاقی اقدار کی مکمل نفی کی جا رہی ہے جو زندگی کو مہمل اور بے معنی بنا دیتا ہے۔ روایتی خاندانی نظام اور جنس کو روایتی ازدواجی رشتے تک محدود رکھنے کے خلاف بغاوت بالکل دوسری اہمیت رکھتی ہے لیکن جنس کو instant coffee کی طرح instant sex جہاں مقصد صرف جنسی شہوت پوری کرنا ہو۔ بنا دینا انسانی رشتوں کی توہین ہے۔ لیکن مغربی ممالک میں یہی ہوا ہے۔ عورت محض ایک جنسی شہوت پوری کرنے کا آلہ بن کر رہ گئی ہے۔ ظاہر ہے اس کا اثر جدید ادب نے بھی قبول کیا ہے۔ چنانچہ ہم دیکھتے ہیں کہ D.H. Lawrence نے اپنے ناول میں جنس کو محبت کی کیفیت سے محروم کر کے جنسی اعضا کی شہوت بنا دیا ہے۔ ہنری ملر Henry Miller نے تو اسے بالکل دوسری انتہا تک پہنچا دیا ہے۔ جرمن نقاد Helmut Uhliy ملر کی دنیا کا یہ نقشہ پیش کرتا ہے:

> ''کام سے نفرت کرنا، شراب خوری، مباشرت کو زندہ رکھنے کا جواز سمجھنا آزادانہ جنسی تعلقات کو طرزِ زندگی بنانا اور دہشت پسندی پر تمام اطوارِ زندگی کا انحصار ہے۔''

○

(لوکاچ اور مارکسی تنقید: اصغر علی انجینئر، سنہ اشاعت: 1982، ناشر: دارالاشاعت، ترقی دہلی)

مارکسی ساختیات کا عمرانیاتی مطالعہ
آلتھیوسے کے نظریات

مارکسی ساختیات کے نظریات پیش کرنے کا سہرا فرانسیسی فلسفیوں اور نقادوں کے سر باندھا جاتا ہے کیوں کہ یہ بھی ساختیات کی ایک شاخ سمجھی جاتی ہے۔ مارکسی ساختیات کے مکتبہ فکر نے فرانس سے باہر اپنے اثرات ثبت کیے۔ جیسا کہ اس اصطلاح سے ظاہر ہوتا ہے، یہ ساختیات اور مارکسیت کے نظریاتی دبستانوں کا فکری ملاپ ہے۔'مارکسی ساختیات' کو تھیوری کے طور پر سمجھنے کی راہیں ہموار کرنے میں لوئی آلتھیو سے (Louis Althusser)، نکوس پولنٹاس (Nicos Poulantzas) مورس گوڈلیر (Maurice Godelier) لوفیبر (Lefebore) مارکیوز (Marcuse)، ایلین ٹورین (Aleen Torean) کے نام لیے جاسکتے ہیں۔ [1]

ساختیات معاشرتی زندگی کے بین السطور پوشیدہ فکری حرکیات، رموز اور ساخت کا تجزیہ کرتی ہے، جس طرح ادبی انتقادات کے حوالے سے مارکسی ساختیات کے فکری مظہر نے دنیا کی ہر زبان کے ادبی نظریات پر اپنے اثرات مرتب کیے، اسی طرح عمرانیاتی منظرنامے میں کئی اضافے کیے۔ ساختیات میں جب بھی مارکسیت کے حوالے سے ادبی متن یا لسانی نظام کے

---

1. ساختیاتی فکر میں مارکسی نظریات کو شامل کرنے اور ان کی توضیح کرنے میں فرانس اور فرانس سے باہر بہت کچھ لکھا گیا ہے۔ پیئر ماشرے جو آلتھیو سے کا شاگرد تھا اپنی تصنیف (A Theory of Literary Production) کے لیے مشہور ہے۔ اس کے علاوہ کلچر کا عمرانیاتی ماہر پیئر بوردیو (Pierre Bourdieu)، گرامچی (Gramsci)، ٹیری ایگلٹن وغیرہ مارکسی ساختیات کے مختلف پہلوؤں کی توسیع میں مددگار ثابت ہوئے ہیں۔ (سہ ماہی 'ارتقا' کراچی کا اداتی نوٹ)

تحت ادبی نثر و نظم کا تجزیہ کیا گیا تو عمرانی عناصر کی موجودگی خود بخود متن پر اثر انداز ہونے لگی۔ اس طرح ساختیات کے تناظر ہی کو وسعت نہیں ملتی بلکہ نئی فکری جہات بھی دریافت ہوتی ہیں۔ اقتصادی اصولوں کو مدنظر رکھتے ہوئے مارکسی ساختیات معاشرے میں بین السطور سرمایہ دارانہ عناصر کا مطالعہ کرتی ہے، کلاسیکی ساختیاتی فکر سے اس کا تعلق کم ہوتا ہے کیوں کہ مارکسی مکتب خیال میں صرف ان نکات پر بحث ہوتی ہے جو دنیا کی ساخت پر جبر مسلط کرتے ہیں۔ ان میں سیاسی اور نظریاتی مباحث کو مرکزی حیثیت حاصل ہے۔ اس کی وجہ یہ ہے کہ معاشرتی جبر کے سلسلے میں معاشیات ہی اہم تسلیم کی جاتی ہے۔

مارکسی ساختیات بنیادی طور پر معاشرے کی ساخت سے تعلق رکھتی ہے۔ یہ ساخت عموماً ہماری نظروں سے معدوم ہوتی ہے۔ معاشرتی نظام کے افتراقات نہ صاف چھپتے ہیں اور نہ نمایاں طور پر سامنے آتے ہیں۔ لہٰذا ساخت کو مکمل طور پر شناخت کرنے سے قبل مغالطوں کا جال ہر طرف پھیلا ہوا نظر آتا ہے۔ مارکسی ساختیات میں نظریاتی متعلقات اہم ہوتے ہیں جب کہ وہ مارکسی جو تجربات کو اہم سمجھتے ہیں (Empirical Marxists) ۔ وہ تحقیق کو اپنے مطالعے کے لیے اہم خیال نہیں کرتے۔ ساخت چوں کہ نمایاں نہیں ہوتی اس لیے تجزیہ، مطالعے اور تحقیق پر بھروسہ کرنے والے مارکسی اپنے سائنسی استدلال سے نظریات قیاس کرتے ہیں۔ مارکسی ساختیات کے مفکرین عصری معاشرے کو موضوع بحث تو بناتے ہیں، لیکن نظریاتی افکار کے عملی نتائج حاصل کرنے کے لیے تاریخی معطیات کی تحقیق پر اکتفا کرتے ہیں۔ اس کا سبب یہ ہے کہ فرد کو بھرپور آگہی اس وقت ہی حاصل ہو سکتی ہے جب اس کی عصری ساخت پر مضبوط گرفت ہو۔[1]

لوئے اور گودلیر نے معاشرتی حوالے سے ہیگیلین مارکسزم کو قدرے مختلف تناظر میں متعارف کرایا ان کی تنقید کی بنیاد ''مغائرت'' (Alienation) کا نظریہ ہے۔ فرانسیسی فلسفی

---

[1] فاضل مضمون نگار یا ان کی فکر کے ماخذ سے دو قسم کی اپروچ ظاہر ہوتی ہے ایک کلاسیکی مارکسزم کی جس میں مارکس اور دوسرے مارکسی یا اشتراکی مفکرین نے تاریخ کے حوالے سے بتایا ہے کہ ابتدائی عمرانیاتی ساخت جو بغیر کسی جبر کے اور باہم اشتراک سے شروع ہوئی اور پھر جائیداد کی تقسیم نے معاشرے کو شہنشاہیت تک پہنچا دیا۔ اس کے بعد شہنشاہیت اور سرمایہ دارانہ نظام میں تصادم ہوا۔ سرمایہ دارانہ نظام پرولتاری کے انقلاب کے ذریعے ختم کر دیا گیا اور پھر تاریخی مادیت اور انقلاب کی اہمیت، تاریخ کے اپنے آپ کو نہ دہرانے کی دلیل کے ساتھ روس کے سویت نظام سے نمایاں ہوئی۔ اس کے سماجیاتی ساخت کے نامکمل ہونے پر اور آئیڈیالوجی کے =

لوفے کا موقف تھا کہ جدید زندگی کا سب سے نمایاں وصف انتشار ہے۔ فرد اپنی زندگی کے ایک بڑے حصے کو خصوصی عناصر کے حوالے کر دیتا ہے۔ مادی اشیاء کو حاصل کرنے کے لیے اپنے آپ کو دھوکہ دے کر اپنے اصل ہدف سے دور ہو جاتا ہے۔ یہاں تک کہ اپنی خوشیوں کو بھی اپنی زندگی سے جدا کر دیتا ہے۔ مارکسیت کا مقصد یہ بتاتا ہے کہ فرد مادی اشیاء کو اتنا ضائع نہیں کرتا بلکہ ہیگل کے نظریہ کے تحت فرد معاشی نظام کو کلی طور پر بچا لیتا ہے۔ لیکن فرد کے اس شعور پر التباس اور انتشار کا غلبہ ہو جاتا ہے اور معاشرے میں دفتر شاہی (Bule Aucracy) نئی قسم کی طبقاتی کشمکش کو جنم دیتی ہے جو محنت کش طبقے اور متوسط طبقے کے درمیان غیریت (Alienation) کی صورت میں نمودار ہوتی ہے۔ معاشرے میں اشتہاریت مساوی مارکسیت (Equal Distribution of Propety) کے نظریات کو ہوا دیتی ہے، جس کے نتیجے میں افراد کی ضروریات کو قابو میں رکھا جا سکتا ہے۔ جدید سرمایہ دارانہ معاشرے میں یہ عمل بار بار دہرایا جاتا ہے یہاں تک کہ زمان و مکان (Time And Space) مکمل طور پر سرمایہ دارانہ نظام کے قابو میں آجاتے ہیں، جس سے اشیاء کی قدر میں کمی ہو جاتی ہے اور وقت، روپیہ، پیسے کی معروض میں تبدیل ہو جاتا ہے اور مکان (Space) جائیداد کی صورت اختیار کر جاتا ہے۔ کاشت کاری، گاؤں، پختہ سڑکیں، باغات، پارک، پل، چراگاہ، جنگل وغیرہ جدید شہر کے کارخانوں میں تبدیل ہو جاتے ہیں۔ جدید زندگی میں گھڑی کا وقت التباس کا سبب بنتا ہے کیوں کہ انسانی شعور پہیئے کی طرح گردش کرتا ہے اور وقت کا عنصر ایک جگہ سے دوسری جگہ منتقل ہو جاتا ہے اور محنت کشوں کی محنت بازار میں بکاؤ اشیاء کی صورت اختیار کر لیتی ہے۔ لہٰذا فرد مجبور ہو کر اپنے کار منصبی اختیار کر لیتا ہے اور انسانی بین العمل سے دستبردار ہو کر فطرت سے اپنا قریب ترین رابطہ قائم کرنے کی خواہش میں التباس کو گلے لگا لیتا ہے۔ 1930 سے

= اشتراکی تھیوری کے تضادات معلوم ہونے کے بعد، مارکسی ساختیات کے مفکرین اس بات پر غور کرنے لگے ہیں کہ معاشرے اور سماج کی عصری ساخت پر توجہ دے کر اور تجربے کو مشعل راہ بنا کر آئیڈیالوجی کو کس طرح سکونی (Static) کے بجائے متحرک طور پر سمجھنے کی کوشش کرنی چاہیے، کیوں کہ صرف مارکسی تاریخی معطیات پر بھروسہ نہیں کیا جا سکتا۔ پولنگاس کی کوئی تحریر جس کا حوالہ مضمون نگار نے دیا ہے ہماری دسترس میں نہیں ہے۔ اور فاضل مضمون نگار کی تشریح کا پوری طرح ابلاغ نہیں ہوتا۔ لیکن ہم جو کچھ سمجھے ہیں اگر وہ صحیح نہیں تو فاضل نگار سے درخواست ہے کہ وہ مزید وضاحت کریں، یا پولنگاس کی متعلقہ انگریزی تحریر کی نقل ہمیں فراہم کریں تاکہ ہم اسے دوبارہ سمجھ سکیں اور اپنے قارئین تک پولنگاس کی تھیوری کا مفہوم پہنچا سکیں۔ ('ارتقا' کراچی کا ادارتی نوٹ)

1940 کے عشرے میں لکھی گئی ان پُر مغز تحریروں میں بلا کی فطانت اور فکری کشش تھی جو 1968 میں فرانس کے ریڈیکل طلبہ کی حکومت کے خلاف بغاوت میں ایندھن کا کام کرگئی۔

قریب قریب اسی زمانے میں جرمن نژاد امریکی فلسفی مارکیوز کی تحریریں منظر عام پر آئیں۔ یہ لوفے کی تحریروں سے زیادہ مختلف نہیں تھیں کیوں کہ یہ دونوں ہیگل کے التباس، بلیت اور دوسرے نظریات کی جدید توجیہات پیش کر رہے تھے اور اس بات پر زور دے رہے تھے کہ جدید زندگی میں بہت زیادہ فعالیت کی وجہ سے ضروریات زندگی بڑھتی جاتی ہیں، ان میں تخفیف ہونی چاہیے۔ زندگی کی فعالیت اور ضروریاتِ زندگی کی زیادتی، تشہیریت کو جنم دیتی ہے۔ گویہ کھل کر سامنے نہیں آتی۔ مارکیوز نے اپنی تھیوری میں فرائڈ کے نظریات سے بھی اکتساب کیا۔ مارکیوز کے مطابق جنسی زندگی میں کوئی جبر نہیں ہوتا لیکن اس کی عظمت کو دباؤ کے تحت ختم کر دیا جاتا ہے، وہ اس عمل کو (Prgressive Desublimation) کہتا ہے۔ اس کے مطابق جبریت کے ماحول میں سرمایہ داری پھلتی پھولتی ہے اور فرد کی حیثیت کم ہو جاتی ہے۔ یہ مارکیوز کی اصطلاح میں ''یک سمتی انسان'' (One Dimensional Man) کو جنم دیتی ہے۔ لوفے اور مارکیوز نے جدید فکریات پر تنقید کرتے ہوئے تجزیاتی اور سائنسی توجیہات کو تنقیص کا نشانہ بنایا ہے۔ لوفے نے مارکس کے معاشی تناظر کو بھی مسترد کر دیا ہے اور اسے مطلقیت یا Positi vist کا رویہ بتایا ہے کیوں کہ اسی میں فلسفیانہ نقطۂ نظر خارجی مشاہدے پر مرکوز ہوتا ہے۔ ہیگل کے نظریہ کے مطابق دنیا کی تشریح اور تجزیہ ہمیشہ نامکمل ہوتا ہے۔ اس میں مطلقیت نہیں ہوتی اور اسی لیے اسے فکر کا جوہر (Essence) یا Potential کا نام دیا گیا ہے۔ ہیگل تک تو مارکس کے معاشی نظام جیسا فکری نظریہ جسے لوفے نے مطلقیت سے تعبیر کیا ہے، جدلیاتی فکر سے متعلق تھا۔[1]

حقیقت اس وقت تک ادھوری ہوتی ہے جب تک اس کے تضادات سے بحث نہ کر لی جائے۔ پھر اس حقیقت کی نفی (Antithesis) ہوتی ہے اور اس کے بعد نفی کی نفی (Synthesis) دریافت ہوتی ہے۔ اس سے مراد یہ ہوتی ہے کہ جدید معاشرے میں سائنس تو پروان چڑھ رہی

---

[1] لوفے نے شاید سرمایہ دارانہ اور اس سے متعلق معاشی نظام کو جو خارجی مشاہدوں اور تجربوں کے زیر اثر انقلاب کے بعد آئیڈیل نظام بغیر سیٹ اور طبقات کے ایک مطلق نظریہ کے طور پر قبول کرنے کے بجائے اسے بھی جدلیات کے تابع کر دیا ہے۔ یہ بات درست معلوم ہوتی ہے کیوں کہ جدلیات کی کوئی حد بندی نہیں ہو سکتی۔ ('ارتقا' کراچی کا ادارتی نوٹ)

ہوتی ہے مگر معاشرے کی تنقید کی کوئی صورت نہیں ابھرتی اور یوں معاشرہ اعلیٰ قسم کے سوشلزم کی طرف مڑ جاتا ہے اور جو کچھ بھی آگہی کا نظام ترتیب پاتا ہے وہ التباس کی صورت میں ہوتا ہے اور کوئی بھی ذی فہم آدمی دنیا کو تبدیل کرنے کی کوشش نہیں کرتا۔ صرف وہ اس سے آگاہ ہوتا ہے اور اسے اس کے متعلق سطحی سی شد بد ہوتی ہے۔ یہی فکری اصول یا Doctrine تصور کیا جاتا ہے اور 'نعرے' کی صورت میں ابھرتا ہے۔ یہ اصول کے بالمقابل مسلمہ دستور کے طور پر رائج ہو جاتا ہے اور اسے مفید عمل کا نام دے کر تشہیر کر دیا جاتا ہے۔

اس قسم کی انسانی یا ہیگلین مارکسزم کی توجیہات میں کئی کمزوریاں پوشیدہ ہیں۔ یہ جدید معاشرے کی فطری اور رومانی اقدار کو پیش کرتی ہیں۔ مثلاً یہ کہ کسان فطرت سے قریب ہوتا ہے اس لیے وہ خوش رہتا ہے جب کہ دنیا تشہیریت اور گھڑی کے جبر کا شکار ہو جاتی ہے جو صنعتی معاشروں کی وہ حقیقت مندانہ تصویر پیش نہیں کرتیں جن میں طبعی جبر کے کوئی معنی نہیں ہوتے۔[1]

نچلے طبقے اور خصوصاً عورتوں پر نظر ہی نہیں رکھی جاتی بلکہ ان کے ساتھ ناانصافی بھی کی جاتی ہے۔ آج کی دنیا میں اشرافیہ میں یہ کمزوریاں دیکھی جاسکتی ہیں۔ انسانی مارکسیت کے خیال میں رومانیت دن بہ دن انحطاط کا شکار ہوتی جا رہی ہے اور وقت کے ساتھ ساتھ یہ صورت حال بد سے بدتر ہوتی جا رہی ہے۔ غالباً اس کا سبب تجزیاتی مطالعہ اور تجزیہ کا فکری حصار ہے۔[2]

آلتھیوسے نے مارکسی فلسفے کے مقابلے میں جو متبادل اصول پیش کیے وہ اپنے مزاج میں ساختیاتی نوعیت کے تھے۔ وہ معاشرتی جبر کے نظریے سے دور رہا۔ ایسا محسوس ہوتا ہے کہ اس نے تجزیاتی مطالعہ اور قرأت کو اہمیت دیتے ہوئے داخلیت (Subjectivity) اور اس سے متعلق ہیگلوں سے بھی انحراف کیا۔ آلتھیوسے مارکسی نظریہ کے ہمیشہ خلاف رہا۔ وہ ژاں پال سارتر کے وجودی فلسفے سے بھی متفق نہیں تھا کیوں کہ یہ فلسفہ انسان کے انفرادی شعور اور

---

1. اشتراکیت میں فیوڈل معاشرے کے کسانوں اور محنت کشوں اور فیکٹریوں میں کام کرنے والے سرمایہ داروں کے جبر کے تحت مزدوروں میں ہمیشہ فرق کیا گیا کیوں کہ مارکسزم کی بنیاد سرمایہ یا کیپٹل پر رکھی گئی تھی۔ فیوڈل معاشرے میں کسانوں کو بہت بعد میں پرولتاریت کے دوش بدوش شامل کیا گیا۔ (ادارتی نوٹ)

2. یہ بات سمجھ میں نہیں آتی کہ تجزیاتی مطالعہ و تجزیہ کس طرح صورت حال کو بگاڑ سکتا ہے۔ (ایضاً)

انتخاب کی آزادی پر زور دیتا ہے۔[1]

آلتھیوسے کا خیال ہے کہ تاریخ ایک ایسا طریقۂ عمل ہے جو موضوع کے بغیر ہے۔ کیوں کہ سچا موضوع پیداواری تعلقات میں اہم مظہر ہوتا ہے اور معاشرہ کی ساخت سے برتر ہوتا ہے۔ انفرادی انسانی وجود اس کو اپنے طور پر پڑ کرتا ہے۔ اس قسم کی ساخت ہمیں فوراً نظر آجاتی ہے جب کہ تجریدی پردے کے پیچھے معاشرتی رشتے ٹھوس نوعیت کے تاریخی حقائق کو جنم دیتے ہیں جن سے توقعات کا ادراک ہوتا ہے۔ اس مقام پر تاریخ مختلف رشتوں کو ساختیاتی ممکنات کے ساتھ پیش کردیتی ہے۔

آلتھیوسے کے ساختیاتی مطالعے اپنے مزاج میں بہت وسیع ہیں انھوں نے مارکس کے سرمائے کو اپنے مطالعہ کے لیے چنا اور اس کی بنیاد پر قرات کرتے ہوئے اس بات کی شکایت کی کہ بہت سے مارکسی مفکر مارکس کی تحریروں کی تشریح کرنے میں ناکام رہے ہیں۔ اس طرح فکری تخریب کاری کی فضا تیار ہوجاتی ہے۔ اس مسئلہ کا حل انھوں نے یوں پیش کیا ہے کہ مارکسی مطالعہ کی قرات صحیح طور پر ہو، یہی سبب ہے کہ آلتھیوسے کا مارکسی مطالعہ مارکسی فلسفے کے سلسلے میں سب سے زیادہ معتبر گردانا جاتا ہے۔

آلتھیوسے کی مطالعہ میں ''سب سے زیادہ متنازع بحث مارکس کی تمام زندگی کے فکری اور فلسفیانہ مرتبے کا تعین ہے۔''[2] جس میں یہ مسئلہ بھی سامنے آتا ہے کہ مارکسی ساختیاتی مفکرین جبر کے انسانی یا جدلیاتی حوالے سے فلسفی ہیں۔ مارکس کے فلسفے میں سرمایہ کا ساختیاتی عنصر بعد کی تحریروں میں دبے پاؤں داخل ہوتا ہے اور بعد میں ابھر کر سامنے آتا ہے۔

The Economic and Philosophic Manuscripts of 1844 (1931, 1964)

مارکس اپنی زندگی میں ہی اپنی تحریروں کی صحیح تشریح اور تعلیم پر زور دیتا رہا۔ اس کی تحریروں سے پتہ چلتا ہے کہ اس کے تصورات ساختی نوعیت کے تھے۔ ان میں معاشی جبر کی بنیادی فکر کا غلبہ تھا۔ یہ پیداواری مزاج مادی زندگی کی صورت حال کو منظر عام پر لاتا ہے جن کے عمومی اور عملی طریقے معاشرتی سیاسی اور فکری زندگی سے جڑے ہوئے ہیں۔ فرد کا شعور انسانی وجود کے جبر کو متعین کرتا ہے بلکہ معاشرتی وجود فرد کے شعور کا تعین کرتا ہے اور کئی مراحل میں ارتقائی عمل سے

---

1. Althusser Louuis & Etena Balaber Reading Capital London, Newleft Books 1969/20

2. Weszaros Istvan, Marx's Theory of Alienation New York Harper, Torchbook 1970 P.115

بھی ہم کنار ہوتا ہے۔ مادی پیداواریت کی قوت معاشرے میں تعرض کی صورت حال بھی پیدا کر دیتی ہے، اور اس طرح قانونی اصلاحات کا جال بچھ جاتا ہے۔ پھر معاشرے میں انقلاب کی شروعات ہوتی ہے۔[1] معاشی حالات کی تغیر پذیری جلد یا بدیر ایک عظیم بالائی ساخت کا عندیہ دیتی ہے۔ مارکس نے سرمایہ داری کی معاشی سمتوں کو متعین کرنے میں فکری عرق ریزی کی۔ اس سے یہ مراد نہیں کہ یہ عنصر پہلے سے ہی مختلف صورتوں میں معاشرتی نظام میں موجود نہ تھا، بلکہ پیداواریت سے مارکس کی مراد مذہبی تصورات کی پیداواریت بھی تھی۔ ان میں دستور سازی اور موسیقی کی تخلیق کاری بھی شامل تھی۔ مارکس نے جدلیاتی مزاج پر جو بھی مباحث کیے وہ ہمارے الفاظ سے مختلف تھے کیوں کہ ہر شخص جدلیاتی مباحث کو قلم بند کرنے کا اہل نہ ہوتا۔ آلتھیوسے کا خیال تھا کہ مارکس کے اصولوں کو دوبارہ شائع کرنا چاہیے تا کہ ان کی جدلیاتی حیثیت واضح ہو جائے۔

مارکس کے تاریخی ادراک اور اس کے علمی عناصر (Epistemology) کے سلسلے میں آلتھیوسے کی رائے ہے کہ چوں کہ ادراک کا لفظ ڈرامائی طور پر داخلیت (Subjectivity) سے پھوٹتا ہے، اس لیے یہ لفظ یعنی ادراک (Perception) اپنے طور پر نظریاتی (idelogical) صورتحال کو واضح کرنے کے ساتھ ساتھ تجریدی بن جاتا ہے۔ اور یہ مارکسی فریم ورک میں سائنسی صورت حال کو ظاہر کرتا ہے۔[2]

اصل میں آلتھیوسے نے مارکس کی تحریروں کو 1845ء سے قبل اور اس کے بعد کے ادوار میں تقسیم کیا ہے۔ 1845 سے پہلے مارکس انساں دوست (Humanistic) فلسفی تھا۔ یہ اس کا آئیڈیالوجیکل دور تھا۔ 1845 کے بعد کا زمانہ سائنسی فکریات سے متعلق ہے۔ آلتھیوسے مارکس کی سائنسی فکر کے متعلق لکھتے ہیں۔ یہ سائنسی تخیلات پہلے کے تاریخی تصورات سے مختلف تھے۔ ان میں فطری عناصر کا عمل دخل بھی تھا۔ مارکس نے نئی سائنسی فکر کو مستحکم کیا۔ یہی نہیں بلکہ سائنس کی تاریخ اور معاشرے کی تشکیل سے بھی بحث کی۔ آلتھیوسے کا خیال ہے کہ مارکس نے تغیر پسندی

---

1. ''انقلاب'' کا لفظ یہاں پر تغیر کے معنی میں استعمال ہوا ہے اور اس تغیر میں شاید احتجاج اور نعرہ بازی بھی شامل ہو مگر اس ''انقلاب'' کا جس کے ذریعے سرمایہ داری نظام کو تبدیل کر کے پرولتاری نظام لایا جائے، تصور مختلف عوامل پر مبنی ہوتا ہے۔ (''ارتقا'' کراچی کا ادارتی نوٹ)

2. Benston, Ted "The Rise And Fall of Structural Marxism" Althusser And His Influence, New York-st Martin p.53

کے بلبے کے تحت اس نظریہ کو توڑ پھوڑ دیا جس کی بنیاد انسانی جوہر اور سیاسیات پر تھی۔[1]
مارکس نے مندرجہ ذیل تین عناصر میں ڈرامائی تبدیلیوں کو بھی دریافت کیا۔
تخیلات کا نیا زاویہ نگاہ پیش کیا۔ التباس جیسے نظریے کے متبادل نظریے پیش کیے۔

1. تخلیق، نیستی (Nonthingness) اور دیگر انسانی تخیلات کو نئے سائنسی ساختی کنسپٹ کے تحت پیش کیا۔ جس طرح معاشرتی تشکیل میں اس کی بالائی سطح اور زیریں سطح (Supepustructure and Infra Structure) ہوتی ہے۔ پیداواریت اور پیداواری قوتوں کے انسلاک کو بیان کیا۔
2. مارکس نے فلسفیانہ انسان دوستی (Phiolosophical Humanism) کو نظریاتی تنقید (Ideologi Critcism) کے ساتھ پیش کیا۔
3. مارکس نے انسان دوستی کو نظریاتی ہیئت قرار دیا اور اشرافیہ (Elitist) نظام کو آمرانہ نظام بتایا۔

آلتھیوسے کے مطابق انسان دوستی ثانوی تفصیل نہیں ہے اس مسئلہ کو مارکس نے آئیڈیالوجیکل عنصر کے ساتھ ہی گرفت میں لیا ہے۔ آلتھیوسے کی یہ بھی کوشش رہی ہے کہ 1917 کے روسی انقلاب سے پہلے کے مروج اشتراکی نظریات مثلاً معاشی (Economic) اور میکانیکی نظریات کو جڑ سے اکھاڑ کر پھینک دیا جائے کیوں کہ یہ نظریات ''سرمایہ'' کے شروع کے حصے میں پیش پیش رہے ہیں اور میکانیکی طور پر بیان کیے جاتے رہے ہیں۔ آلتھیوسے نے معاشرتی (Social Formation) کے بنیادی اجزائے ترکیبی کا بھی تجزیہ کیا ہے اور ساخت کو دو حصوں میں تقسیم کرنے (Dichotomization) کی بنیادوں کو بھی رد کیا اور بالائی ساخت کے تصور کو بھی مسترد کر دیا، آلتھیوسے کے مطابق سرمایہ دارانہ معاشرے کی ساخت معاشی بنیادوں کی عکاسی نہیں کرتی، بلکہ معیشت، اسٹیٹ انتظامیہ اور آئیڈیالوجی معاشرتی تشکیل کے تین عناصر ہوتے ہیں اور یہ تینوں عناصر معاشرے میں ہمہ وقت اجزائے ترکیبی کی صورت میں ابھرتے ہیں۔
آلتھیوسے کی فکر میں ساختیاتی جوہر کے سمجھنے کی خامی نظر آتی ہے، اس کے یہاں جبر کا تصور تضاد کا شکار ہے۔ یہ ماؤزے تنگ اور لینن کی طرح ضرورت سے زیادہ نتیجہ اخذ کرنے سے عبارت ہے۔
آلتھیوسے کی نظریے کے تحت معاشرتی تشکیل افتراق کو ابھارتی ہے اور بذات خود بے مقصد ہو جاتی ہے کیوں کہ معاشرے کے دیگر تضادات بھی اس پر اثرانداز ہوتے ہیں۔ معاشرے میں یک

---

1. Althusser Louis for Marx Harmond Worth Engpenguin 1969 P.13

جہتی نہیں ہوتی اور ترقی کا جو عمل ہوتا ہے وہ مساوی نہیں ہوتا۔ ترقی کا یہی غیر مساوی تصور معاشرے کے مختلف اجزائے ترکیبی میں ملتا ہے۔ غیر مساوی ترقی میں معاشرتی تشکیل کی مکمل طور پر نشاندہی نہیں ہوتی اور اس لیے آلتھیوسے کا ذہن معاشی جبر کے سلسلے میں صاف نہیں معلوم ہوتا کیونکہ اس نے معاشی عناصر کو سیاسی نظام اور آئیڈیالوجی کے بنیادی عناصر کے مقابلے میں ثانوی حیثیت دی ہے۔

آلتھیوسے نے مارکس کے متن کی قرأت کے بعد نئے ساختیاتی ڈسکورس کو دریافت کیا جن کے تین عناصر ایسے ہیں جو تاریخ کو مارکسزم میں مرکزی عنصر کے طور پر بے دخل (Deconstruct) کر دیتے ہیں، وہ یہ ہیں:

بالائی ساخت (Super Structure)

مبالغہ آمیز تعین (Over Determination)

اضافی خودمختاری (Relative Independence)

آلتھیوسے کے مطابق معاشیاتی مارکسیت کی یہ کمزوری رہی ہے کہ وہ بالائی ساخت کو مظہریت یا تاثر کے پیداواری مزاج کو ہیگل کی جوہریت (Essentialism) میں تبدیل کر دیتا ہے۔ آلتھیوسے کہتا ہے کہ مارکس کے یہاں بنیادی اور بالائی ساخت کا رشتہ بہت پیچیدہ ہے۔ آلتھیوسے اور اس کے نظریات کے پیرو مارکسی نقاد، متن، تجربے، ثقافت یا معاشرے کی ضدیا (Binary Opposition) کو مسترد کرتے ہیں کیوں کہ ان کے مطابق ہر اصطلاح علت نامعلوم (Aprior) کو جنم دیتی ہے۔[1]

آلتھیوسے کی تنقیدی نظریات کا خلاصہ یہ ہے کہ رسمی طریقہ کار ساخت کو تشکیل دیتے ہیں جس سے متن آئیڈیالوجی کی مادیت میں تبدیل ہو جاتا ہے اور پھر متن میں پوشیدہ تضادات کی نشاندہی ہوتی ہے مگر متن معاشرتی تعلقات کی بابت کچھ کہنے سے قاصر ہوتا ہے۔[2]

O

(ماہنامہ 'صریر' کراچی، ستمبر 1999، مدیر: فہیم اعظمی)

---

[1] شاید اس کی وجہ یہ ہے کہ معاشرے، ثقافت یا تجربے کے جڑواں افتراق، غیر معاشرہ یا بغیر ثقافت، یا داخلیت ہوں گے اور یہ اصطلاحیں اشتراکی تھیوری پیش کر ہی نہیں سکتی۔ ('ارتقا' کراچی کا ادارتی نوٹ)

[2] فاضل مضمون نگار کے مطابق متن معاشرتی تعلقات کے بارے میں کچھ کہنے سے قاصر رہتا ہے۔ ہمارا خیال ہے کہ یہ مفروضہ درست نہیں۔ متن کبھی اور ان کبھی دونوں طریقوں سے معاشرتی تعلقات اور تضادات کو ظاہر کرتا ہے۔ (ایضاً)

مارکسی فکری تسلسل

(تاریخی مادّیت کے حوالے سے)

سوویت یونین کے خاتمے کے بعد دنیا بھر کے دانشوروں میں یہ بحث چل نکلی کہ کیا مارکسیت کا خاتمہ ہو چکا ہے؟ یہ ایک ہمہ جہت بحث ہے۔ اس کے تمام پہلوؤں کو احاطہ تحریر میں لانا کار دارد ہے اور نہ یہ اس مضمون کا ہدف ہی ہے۔ دوسرے یہ کہ سوویت نظام کا ناکام ہو جانا اور مارکسیت کا ختم ہو جانا، دو الگ مباحث ہیں۔

انیسویں صدی سے لے کر اب تک مباحث کا جو سلسلہ چل نکلا ہے وہ اس بات کا بین ثبوت ہے کہ مارکسی فکر ابھی تک بامعنی ہے اور میرے نزدیک تو یہ ایک زندۂ جاوید فلسفہ ہے۔ جس کی عملی اور نظری سطح پر مختلف نظام ہائے فکر پر ابھی تک گہری چھاپ ہے۔ عملی سیاسیات میں ابھی یہ فکر معدوم نہیں ہوئی۔ نہ صرف یہ بلکہ اس وقت دنیا کی سب سے بڑی سوشلسٹ ریاست عوامی جمہوریہ چین جدید تقاضوں سے نبرد آزما ہونے کے لیے عمل کی روشنی میں اپنے نظریات کو نئے ڈھنگ سے استوار کر رہی ہے۔

مارکسیت نے دنیا بھر کے مختلف حصوں میں لاکھوں انسانوں کے دماغوں کو مسحور کیا۔ اپنی نظری استقامت کے ساتھ ساتھ روسی انقلاب ایک ایسا سنگ میل تھا جو مارکس کے ان الفاظ کی تصدیق کرتا تھا۔

"فلسفیوں نے کئی اطوار سے اس دنیا کی تعبیر کی ہے۔ لیکن اصل نکتہ تو اس کو بدلنے کا ہے۔"

جیسا کہ آپ جانتے ہیں کہ بیسویں صدی کے آغاز میں اکتوبر انقلاب نے مغربی حلقوں کو دم بخود کر دیا۔ دنیا بھر کے محنت کشوں اور مظلوم عوام کو سرمایہ داری اور سامراج کے خلاف متحد ہونے کا ایک مضبوط حوالہ مل گیا۔ دنیا بھر میں نوجوان اس کی رو میں بہہ نکلے۔ ان کے روز و شب

اور ان کی ہر حرکت اسی کے سحر کی اسیر ہوگئی۔ ان کا رومان، محبت اور شب بیداری اسی کے گرد مرتکز ہو کر رہ گئے۔ میں ایسے مناظر کا چشم دید گواہ ہوں۔ لوگوں نے اپنا آرام، محبتیں تک اس کی راہ میں قربان کر دیں۔ کچھ تو ایسے سفر پر نکلے کہ پھر نہ لوٹے، کچھ ہمیشہ کے لیے کہیں کھو گئے اور کچھ مایوسیاں اپنے دامن میں سمیٹے دماغی توازن کھو بیٹھے۔ یہ دبستان ایسے نامعلوم سپاہیوں سے اٹا پڑا ہے۔ لیکن یہ سب کچھ کارِ فضول نہ تھا۔ اس سارے عمل میں وہ انقلاب کی سفا کی اور تحریک کی رومانیت سے ہمکنار ہو رہے ہیں جیسا کہ ماؤ نے کہا تھا:

> ''انقلاب کوئی دعوت طعام نہیں۔ نہ ہی یہ مضمون نویسی، مصوری یا کشیدہ کاری ہے۔ یہ اتنا مہذب، اتنا با آرام، نرم خو، رحم دل، شائستہ، باضابطہ یا فیاض نہیں ہوسکتا، انقلاب ایک بغاوت ہے، ایک تشدد کا عمل ہے جہاں ایک طبقہ دوسرے طبقے کو اکھاڑ پھینکتا ہے۔''

اس سارے عمل میں کئی مقامات تو ایسے آئے کہ شوریدگی نے معروضی حالت کی طرف سے آنکھ بالکل بند کر دی اور دنیا کے بیشتر ممالک میں انقلابی تحریکات ماسکو اور بیجنگ میں بیٹھے ہوئے سرکاری پنڈتوں کے فرامین کی نذر ہوگئیں اور تیسری دنیا کے رہنما اپنے معروضی حالات سے بے خبر بغیر کچھ سوچے سمجھے ان کے پیچھے چلتے رہے۔ میں ان تفصیلات کا ذکر کرنا یہاں مناسب نہیں سمجھتا۔ کیونکہ مارکسیت کے عروج اور سوویت یونین کے خاتمے کی کہانی میرے لیے کوئی المیہ نہیں۔ میرے لیے تو ابھی تک مارکسیت بامعنی ہے۔

بنیادی طور پر مارکسیت کو تین حصوں میں تقسیم کیا جا سکتا ہے ایک تو جدلی مادیت جو کہ اس کا فلسفہ اور منطقی منہاج ہے، جو انقلابی عمل کو ہمہ گیریت اور مربوط حوالے سے دیکھتی ہے، جس میں فطرت، معاشرہ اور انسانی دماغ سب شامل ہیں۔ دوسرا حصہ تاریخی مادیت ہے جو کہ اس کی عمرانیات ہے۔ جو سماجی نشو و نما کے قوانین مرتب کرتی ہے۔ تیسرا حصہ سائنسی سوشلزم ہے جو کہ اس کی سیاسی معاشیات ہے۔ یہ سرمایہ دارانہ نظام کے اندر متضاد اور متصادم اعمال کا مطالعہ کرتی ہے اور ایک بلند پایہ سماجی تنظیم کے قیام کی طرف راہنمائی کرتی ہے۔ میں یہاں خود کو صرف تاریخی مادیت تک محدود رکھتے ہوئے مارکس اور اینگلز کے بنیادی نکات اور بعد ازاں تاریخی مادیت ہی کے حوالے سے لوکاچ، گرامچی اور ژاں پال سارتر کے نقطۂ نظر کی وضاحت کروں گا، اس تسلسل میں بہت سے دوسرے نام بھی آتے ہیں۔ لیکن اس مختصر مقالے میں سب کا احاطہ کرنا

ممکن نہیں۔ اس جگہ میرا کام نہ تو انتقاد ہے اور نہ ہی تقویم ہے۔ یہ صرف ان لوگوں کی صراحت ہے جنھوں نے تاریخ کے مادی نظریے پر مختلف خیالات پیش کیے۔ اگر آپ سچ مانیں تو یہ آپ کے ساتھ مل کر ان دیو قامت فلسفیوں کو سمجھنے کی ایک کاوش ہے۔

اس جگہ ہیگل کا ذکر کرنا مناسب ہوگا۔ وہ ان نمایاں شخصیات میں سے تھا جس کی چھاپ ابھی تک فلسفیانہ تحریک پر بہت گہری ہے۔ اپنے ہم عصر فلسفیوں میں وہ سب سے بلند قامت، مشکل پسند اور متنازعہ فلسفی رہا ہے۔ وہ مادیت پرستوں اور عینیت پرستوں میں بٹا ہوا ہے۔ جہاں مارکسی اسے اس کے منہاج اور جدلیات کی وجہ سے اپناتے ہیں وہاں اس کی مابعد الطبیعیات اور سیاسی معاشیات کی وجہ سے دور بھاگتے ہیں۔ ہیگل کا جوہر یا تصور مطلق کے گرد مرتکز رہنا مارکسیوں کے لیے کوفت کا باعث ہے۔ یہی وہ موڑ ہے جو اسے عینیت پرستوں کا بہترین نمائندہ فلسفی بنا دیتا ہے لیکن 'بنتی نہیں ہے بادہ ساغر کہے بغیر' ان تمام باتوں کے باوجود پلیخنوف نے ہیگل کی ساٹھویں برسی پر ایک مضمون میں اسے ان الفاظ میں خراجِ عقیدت پیش کیا:

> "آج سے ساٹھ برس پہلے یعنی 14 نومبر 1831 کو ایک ایسا شخص مرگیا جسے بلاشبہ انسانی تاریخِ فکر میں اولین مقام حاصل ہوگا۔ وہ تمام علوم جو فرانسیسیوں کے نزدیک اخلاقیات اور سیاسیات کے زمرے میں آتے ہیں، ہیگل کے اثر سے نہیں بچ سکے۔ وہ جدلیات ہو یا منطق، تاریخ ہو یا قانون، جمالیات ہو یا تاریخِ فلسفہ یا تاریخ مذہب، ہیگل کی طبع ذہن نے انھیں ایک نیا رخ دیا۔"

خود لینن نے ایک جگہ یوں کہا:

> "مارکس کو اس کی اپنی نسل کے مارکسی اس لیے نہ سمجھ پائے کہ ان میں سے کسی ایک نے ہیگل کی منطق کا مطالعہ نہ کیا تھا۔"

لیکن یہاں ہیگل کے فلسفے کی ہمہ گیری یا جامعیت سے متعلق کسی سوال کا جواب نہیں دیا جارہا۔ بلکہ یوں کہیے کہ تاریخی مادیت پر بحث شروع کرنے سے پہلے یہی مناسب نظر آتا ہے کہ اس کے فلسفہ اور تاریخ پر مختصراً بات کرلی جائے کہ اس کے بغیر مارکسیت کا وہ پہلو اپنے پورے سیاق وسباق کے ساتھ قارئین کے سامنے پیش کرنا بے ادبی ہوگی۔ یہاں یہ بھی بتاتا چلوں کہ عینیت سے مادیت کی طرف سفر میں اگر کچھ ذکر لڈوگ فیور باخ (Ludwig Feuerbach) کا

بھی ہو جائے تو بے جا نہ ہوگا کیونکہ مارکس کو سمجھنے کے لیے ہیگل اور فیور باخ کی سوجھ بوجھ تو ضروری ہے۔

جیسا کہ ہیگل کے ہاں جدلیات ایک منہاج ہے اسی طرح اس نے تاریخی منہاج (method) کو بھی متعارف کرایا۔ اس کے نزدیک فطرت میں اور ہمارے اردگرد جو کچھ ہو رہا ہے وہ عقل و نظم یا قانون کے تابع ہے اور اس عقل و نظم یا قانون کو دریافت کیا جا سکتا ہے۔ یہ بات کسی بھی معاشرہ، تہذیب اور تاریخ کے ادوار پر بھی من و عن صادق آتی ہے۔ یہ ڈھنگ اور ترتیب حقائق کے اندر موجود ہوتے ہیں اور کسی کے دماغ کی اختراع نہیں ہیں۔

وہ سمجھتا ہے کہ اگر تاریخ کا بغور مطالعہ کیا جائے تو وہ خود بخود معروضی تنقید کے اصول آپ کے سامنے پیش کر دیتی ہے۔ وہ اصول جو کسی بھی دور کی نشوونما میں پنہاں ہوتے ہیں۔ ان کے مطالعے سے سچ اور جھوٹ، اہم اور غیر اہم، مستقل اور عارضی کے مابین فرق واضح ہو جاتا ہے۔ تاریخ کا مکمل وقوف حاصل کرنے کے لیے ایک خاص طریقہ کار یا منہاج کو اپنانے کی ضرورت ہے جو ہیگل کے نزدیک اس کی جدلیات میں مضمر ہے۔

وہ اپنی کتاب (Philosophy of Right) میں اس کی مزید وضاحت کرتا ہے۔ اس کے مطابق جدلیات کا مقصد تاریخ میں واجب (necessary) کو منظر عام پر لانا ہے یا پھر یوں کہہ لیجیے کہ جدلیات کو تاریخ واجب کی نمود مقصود ہے۔ اس کی وضاحت کچھ یوں کی جا سکتی ہے کہ تاریخ تسلسل اور ربط کے ساتھ ایک خاص سمت یا میلان کو افشا کرتی رہتی ہے۔ تاریخ کے کسی خاص دور کا اپنا ایک کردار ہوتا ہے جس کا عکس اس دور کے باقی تمام ادواروں میں بھی جھلکتا نظر آتا ہے اور اگر یہ بنیادی کردار تبدیل ہو جائے تو باقی سب اداروں میں بھی یہ تبدیلی رونما ہو جاتی ہے۔ تاریخ اپنے مسائل کا حل از خود ڈھونڈتی ہے اور کسی خاص دور کا ذہین ترین آدمی بھی اس گمبھیر کا کچھ حصہ پالینے میں کامیاب ہو جائے تو بڑی بات ہے۔ اس سے وہ یہ نتیجہ نکالتا ہے کہ عظیم شخصیات نہ تو تاریخ بناتی ہیں اور نہ ہی اس کا رخ متعین کرتی ہیں۔ زیادہ سے زیادہ اس کا تھوڑا بہت ادراک انھیں ہوتا ہے۔ اس حوالے سے وہ شخصیات ان تاریخی قوتوں سے سمجھوتہ کر کے آگے بڑھتی ہیں اور بالآخر ان قوتوں کے آگے وہ سر تسلیم خم کر دیتی ہیں۔ یہ شخصیات تاریخی قوتوں کے ہاتھ میں اوزار کا کام دیتی ہیں اور ریاکاری عقل (cunning of reason) اپنے مصرف میں لا کر بالآخر انھیں ختم کر دیتی ہے۔

ہیگل کی طبع ذہن نے یہ نتیجہ اخذ کیا کہ تاریخ ایک ایسا منہاج عطا کرتی ہے جو قانون، معاشیات، مذہب اور فلسفہ کے مطالعہ کے لیے مدد و معاون ثابت ہوسکتا ہے۔ اس نے کہا کہ قدرت میں ایک ایسا ڈھنگ موجود ہے جس کی مناسب ترتیب کے عکس میں ہم تاریخی واقعات کی جمع بندی کر سکتے ہیں۔ گو ہیگل معاشی عوامل کے بہت قریب سے گزرا لیکن تاریخ کے مختلف ادوار کا تعین کرتے ہوئے اس کا دائرہ فکر قومی کلچر کے گرد مرتکز ہو کر رہ گیا۔ اس کے نزدیک تاریخ تہذیب مختلف اقوام کی ثقافتوں کے تسلسل کا نام ہے جہاں ہر قوم انسانی نشوونما کے حوالے سے ایک خاص زمانے میں اپنا مخصوص کردار ادا کرتی ہے جیسا کہ سبائن نے وضاحت کی ہے۔

''ہیگل کے نظریۂ تاریخ کے مطابق اکائی فرد یا افراد کا گروہ نہیں بلکہ قوم ہے۔ نتیجتاً ریاست قومی ترقی کی نہ صرف رہبر بلکہ منتہا بھی ہے۔'' وہ یہ بھی کہتا ہے کہ تاریخ عالم اختیار کی آگہی کی طرف نمود کا سفر ہے۔ اختیار freedom کی آگہی کے یہ مختلف مراحل تاریخ عالم کے قدرتی مراحل کی نشان دہی کرتے ہیں۔ یہ ایک طویل بحث ہے فی الحال اسی پر قناعت کرتے ہیں۔

اس حوالے سے وہ ''ریاست کو مختلف گروہوں کے درمیان اختلاف دور کرنے کا ایک ذریعہ بھی سمجھتا ہے۔ جہاں وہ تاریخ میں منہاج کی بات کرتا ہے وہاں وہ مارکس کے قریب آجاتا ہے لیکن دوسری طرف جب وہ قومی ریاست کے بارے میں حتمی رائے دیتا ہے تو وہ مارکس سے دور کھڑا نظر آتا ہے کیونکہ مارکس بالآخر ریاست کے خاتمے کی بات کرتا ہے۔ دوسرے وہ ریاست کو برسر اقتدار طبقے کی نمائندہ سمجھتا ہے۔''

فلسفۂ تاریخ کے حوالے سے بھی جیسا کہ سڈنی ہک سمجھتا ہے مارکس اور ہیگل کے مابین بنیادی اختلافات ہیں کیونکہ ہیگل کے نزدیک تاریخ، روح کا اختیار یا آزادی کی طرف سفر ہے اور آزادی کو صرف خود شعوری میں ہی تلاش کیا جاسکتا ہے اور مطلق خود شعوری خدا ہے اس لیے تاریخ خدا کی سوانح عمری ہے۔ اس لحاظ سے تاریخ میں ایک معنویت ہے اور اس کی تلاش صرف تصور آزادی کی پذیرائی میں ہی کی جاسکتی ہے۔

آخر میں ایک بات کا ذکر بہت ضروری ہے وہ یہ کہ ہیگل کے ہاں فلسفۂ تاریخ ہی تاریخِ فلسفہ ہے۔ وہ اس حوال سے یہ کہتا تھا کہ جب تک مستحکم معاشی معاشرہ نہ ہو اور زراعت ترقی پذیر نہ ہو لوگوں کو زندگی کے بارے میں غور و فکر کا موقع نہیں ملتا اور ان کے ہاں فلسفیانہ شعور پیدا نہیں ہوتا اور جو قومیں ایسا نہیں کر سکیں ان کی کوئی تاریخ نہیں ہوتی۔ اس کے نزدیک یہ بات

ہندوستان پر صادق آتی ہے۔ مارکس نے ہیگل کی اس بات کو آگے بڑھاتے ہوئے نیویارک ڈیلی ٹریبون میں 8 اگست 1853 کو لکھا۔

''ہندوستان کی عمومی لحاظ سے کوئی تاریخ نہیں ہے۔ کم از کم رقم شدہ کوئی تاریخ نہیں ہے۔ ہم جسے ہندوستان کی تاریخ کہتے ہیں وہ خارجی تاریخ ہے جو یکے بعد دیگرے بیرونی حملہ آوروں سے عبارت ہے۔ جنھوں نے یہاں اپنی حکومتیں مقامی مجہول معاشروں پر قائم کیں جن معاشروں نے نہ کوئی مدافعت کی اور نہ ان میں کوئی تبدیلی آئی۔''

ان تمام باتوں سے ہیگل یہ نتیجہ نکالتا ہے کہ جب تک شعوری تاریخی عمل نہیں ہوتا، کوئی بھی تاریخی تخلیقی عمل بامعنی نہیں بلکہ اس کا وجود بھی نہیں ہے۔

لیکن اب ہم اگر تاریخی مادیت یا جدلی مادیت کی طرف آئیں تو مارکس کے ہاں یہ دونوں ہیگل کی جدلیات کے زیر اثر ہیں کیونکہ ہیگل کے نزدیک مابعد الطبیعیاتی نقطۂ نظر خواہ وہ مادیت سے متعلق ہو یا عینیت سے، اشیاء کی نشو ونما کو ان کے بدلتے ہوئے عمل میں نہیں دیکھتا۔ وہ انھیں ایک جگہ ساکن دیکھتا ہے۔ اسے ان میں آپس میں تبدیل ہونے کا عمل بھی نظر نہیں آتا۔ یہاں وہ جدلیات کو متعارف کراتا ہے جو کسی بھی وقوعہ کو اس کی نشو ونما، بدلتی ہوئی حالت اور ایک دوسرے سے ربط کی حالت میں دیکھتی ہے۔ وہ جدلیات کو تمام حرکت اور زندگی کا بنیادی اصول قرار دیتا ہے۔

وہ اس حوالے سے بہت سی مثالیں دیتا ہے جیسا کہ ایک انسان کے اندر زندہ رہنے اور مرنے کی صفت پائی جاتی ہے لیکن اگر بغور مطالعہ کیا جائے تو زندگی کے اندر ہی موت کے عناصر پائے جاتے ہیں تو ہم یہ کہہ سکتے ہیں کہ وقوعہ اپنے اندر سے تضادات کو جنم دیتا ہے بلکہ وہ اس میں موجود ہوتے ہیں۔ ہیگل کا مشہور جملہ ہے کہ ''اشیاء کی پیدائش کا لمحہ ہی ان کی موت کا لمحہ ہے'' یہ تضاد بالآخر اس کے وجود کو فنا کرنے کے بعد اس کو اس کے متضاد میں بدل دیتے ہیں۔

ہیگل کے نزدیک جرمن عینیت پرستوں کے ہاں ارتقا کا نظریہ خامیوں سے پر تھا۔ وہ ارتقا کو تواتر کی شکل میں دیکھتے تھے۔ ان کے ہاں ارتقا میں زقند نہیں لگتی۔ ہیگل نے اس نظریے پر زبردست تنقید کی اور کہا کہ معاشرہ درجہ بدرجہ آگے نہیں بڑھتا بلکہ اس میں زقند لگتی ہے اور کمیاتی لحاظ سے بدل کر نئی کیفیاتی صورت اختیار کر لیتا ہے۔ وہ کہتا ہے کہ کسی شے میں تبدیلی نہ صرف کمیاتی سطح پر آتی ہے بلکہ کیفیاتی سطح پر بھی آتی ہے۔ اس طرح اس کے برعکس بھی ہوتا ہے۔

اشیاء کا اپنے اندر تضاد ہر جگہ دیکھنے میں آتا ہے۔ کسی معاشرے کے طبقات میں بھی ایسا ہی ہوتا ہے۔ دونوں کی موجودگی سے تضادات کے ہوتے ہوئے جو اکائی بنتی ہے ان میں سے اگر ایک مٹ جاتا ہے تو دوسرا بھی مٹ جاتا ہے۔ ان کا تضاد ہی ان کو آپس میں باندھے رکھتا ہے جیسا کہ بعد ازاں مارکس نے سرمایہ دارانہ نظام میں مزدور اور سرمایہ دار کا تضاد واضح کیا۔ سرمایہ دارانہ نظام ان دونوں کے تضاد پر قائم ہے۔ کسی ایک کو نکالیے پھر دیکھیے پورا نظام کھسکتا ہوا نظر آئے گا۔

یہاں لڈوگ فیورباخ کا ذکر اس لیے ضروری ہے کہ ہیگل کی جدلیات اور فیورباخ کی مادیت ہی وہ سرچشمے ہیں جن سے بعد ازاں مارکس کی جدلی مادیت نے ترتیب پائی۔ ہیگل کی جدلیات باشمول عینیت اور فیورباخ کی مادیت میں جو کمی رہ گئی تھی، مارکس نے اس میں اضافہ کیے۔ اس لیے تاریخی مادیت کو سمجھنے کے لیے، ہیگل کے ساتھ فیورباخ کا ذکر بھی اتنا ہی ضروری ہے۔

فیورباخ 1804 میں بوریا (جرمنی) میں پیدا ہوا۔ وہ ایک مادی فلسفی اور مذہبی خیالات پر تنقید کرنے والے کے نام سے مشہور تھا۔ اس نے دینیات کا علم ہائیڈل برگ اور برلن کی جامعات میں حاصل کیا اور اس دوران وہ ہیگل کے فلسفیانہ خیالات سے بہت متاثر ہوا۔ اس نے ڈاکٹریٹ کی ڈگری 1828 میں حاصل کی، بعد ازاں عیسائیت پر تنقید کرنے کے سلسلے میں اُسے درس و تدریس سے فارغ کر دیا گیا۔ 1848 کے انقلابی عہد میں وہ سیاسی آزادیوں کے علمبردار کے حیثیت سے سامنے آیا۔ بعد ازاں گمنامی کی زندگی گزارتے ہوئے 1872 میں فوت ہوگیا۔

ایک زمانہ تھا کہ فیورباخ کے نظریات مارکس اور اینگلز کے دلوں میں گھر کر گئے تھے۔ اینگلز نے فیورباخ کا ذکر کرتے ہوئے لکھا ہے کہ "جب فیورباخ کی کتاب Essence of Christianity شائع ہوئی تو بہت سی دھند چھٹ گئی۔ اس نے بلا کسی مشکل پسندی کے مادیت کو تخت پر بٹھا دیا۔ فطرت فلسفہ سے آزادانہ وجود رکھتی ہے۔ یہ وہ بنیاد ہے جہاں ہم انسان جو کہ خود فطرت کی پیداوار ہیں پھلے پھولے۔ فطرت اور انسان کے باہر کوئی چیز وجود نہیں رکھتی اور مافوق الفطرت ہستیاں جو کہ ہماری مذہبی خیال آرائی کی پیداوار تھیں ان کا وجود ہماری اپنی ہی فکر کا ہیولا تھا۔ سحر ٹوٹ چکا تھا۔ پرانا نظام تباہ ہو چکا تھا اور اسے [illegible] قرار دے دیا گیا تھا اور وہ تضادات جو صرف ہمارے خیالات کا پرتو تھے ان کا [illegible] فیصلہ ہو چکا تھا۔ ہر کوئی اس سے سرشار

تھا۔ ایک وقت تو ایسا آیا کہ ہم بھی فوری طور پر فیورباخ کے پیروکار بن گئے۔ مارکس نے بھی اس کو خوش آمدید کہا۔ اپنی تمام تر تنقید کے باوجود وہ اس سے کتنا متاثر تھا، یہ بات holy family کو پڑھنے کے بعد ہی پتہ چل سکتی ہے۔"

اینگلز پھر لکھتا ہے کہ "فیورباخ کے ارتقاء کا سفر ہیگل کے پیروکار کی حیثیت سے شروع ہوا۔ لیکن وہ اتنا راسخ العقیدہ نہیں تھا۔ بعدازاں وہ ایک مادہ پرست میں بدل گیا۔ یہ ایک ایسا ارتقاء تھا جہاں ایک مرحلہ پر یہ ضروری تھا کہ اپنے پیشرو کے عینی نظام سے سب رشتے توڑ لے۔ بے پناہ قوت کے ساتھ فیورباخ اس نتیجے پر پہنچا کہ ہیگل کا غیر دنیاوی 'نظریہ خیال مطلق' اور منطقی اکائیوں کا دنیا کے وجود سے پہلے موجود ہونا، سوائے اس دنیا سے الگ خالق کے وجود پر یقین کی خیال آرائی سے زیادہ کچھ نہیں۔ مادی، حسی اور ادراکی دنیا جس میں ہم بستے ہیں یہی اصل حقیقت ہے اور ہمارا شعور اور ہماری فکر خواہ کتنی ہی ماورائے حسیات نظر آئیں مادی جسم کے اعضا اور دماغ کی پیداوار ہیں۔ مادہ ذہن کی پیداوار نہیں ہے بلکہ ذہن خود مادے کی اعلیٰ ترین پیداوار ہے۔ بے شک یہ خالص ترین مادیت تھی۔

فیورباخ کی مادیت میں جو خامیاں نظر آئیں۔ مارکس اور اینگلز نے بعدازاں انھیں اپنی تنقید کا نشانہ بنایا۔ لیکن یہ بات اپنی جگہ ایک حقیقت ہے کہ مارکس اور اینگلز نے فیورباخ کی مادیت سے بہت کچھ حاصل کیا۔ بلکہ یوں کہہ لیجیے کہ مارکس نے بعدازاں فیورباخ کے نظریہ علم کی تصحیح کرتے ہوئے اسے تکمیل تک پہنچایا۔

مارکس اور اینگلز کے تاریخی مادیت کے نقطۂ نظر پر بات کرنے سے پہلے مارکس کا ایک حوالہ اس کی کتاب A Contribution of the Cirtique of Political Economy کے دیباچہ سے دینا چاہوں گا:

> "میری تحقیقات اس نتیجے پر پہنچی ہیں کہ قانونی رشتوں اور ریاستی قوتوں کو نہ تو ان کی اپنی نشوونما کی اور نہ ہی انسانی ذہن کی عمومی نشوونما کے حوالے سے سمجھا جاسکتا بلکہ ان کی بنیاد زندگی کے مادی حوائج میں پنہاں ہے جسے ہیگل اٹھارویں صدی کے فرانسیسی اور انگریز دانشوروں کی پیروی میں شہری معاشرے (civil society) کا نام دیتا ہے۔ بالآخر شہری معاشرے کی ساخت ہمیں سیاسی معاشیات میں تلاش کرنا ہوگی۔"

مارکس نے اپنی بہت سی تصانیف میں جگہ جگہ تاریخی مادیت کے بارے میں اپنے نظریات کی وضاحت کی ہے۔ ان نظریات کی تدوین کچھ یوں کی جاسکتی ہے:

1. انسانی وجود اور اس کے ساتھ ساتھ تاریخ کا پہلا قضیہ ہے کہ انسان اس حالت میں ہو کہ وہ زندہ رہ سکے تا کہ تاریخ کی تشکیل کر سکے۔
2. سب سے پہلا تاریخی عمل ان ذرائع کی پیداوار ہے جو انسانی ضروریات کو پورا کر سکیں۔ یہ عمل مادی زندگی کے پیداواری عمل کا حصہ ہے۔ لہٰذا یہ ایک تاریخی عمل ہے۔ یہ تمام انسانی تاریخ کے ہونے کی ایک بنیادی شرط ہے۔ ہزاروں سال گزرنے کے بعد بھی اس کا روزانہ اور ہر گھڑی پورا ہونا انتہائی لازم امر ہے۔ تا کہ انسانی زندگی کو قائم اور دائم رکھا جاسکے۔
3. تاریخ کا یہ نظریہ پیداواری عمل کے تشریح کرنے پر انحصار کرتا ہے اور مادی پیداوار زندگی سے شروع ہو کر طریقۂ پیداوار سے پیدا ہونے والے تمام سماجی رشتوں کا احاطہ کرتا ہے۔ اس میں مختلف مرحلوں میں پنپتا ہوا شہری معاشرہ یعنی civil society بھی شامل ہے۔ مزید برآں اس عمل پذیری میں یہ ریاست کے مختلف پہلوؤں کو بھی گھیرے میں لیتا ہے۔ اسی سے شعور کی مختلف پرتیں، نظریاتی ادارے، مذہب، فلسفہ اور اخلاقیات وغیرہ جنم لیتے ہیں۔
4. تا حال ہر معاشرے کی بنیاد استحصال کے شکار ہونے والے اور استحصال کرنے والے طبقات کے مابین تضاد پر قائم ہے۔
5. ہر نظریہ جو عقلی سطح پر جنم لیتا ہے، مادی پیداوار کے پس منظر میں تبدیل ہوتا ہے۔
6. انسانی شعور اس کے وجود کا تعین نہیں کرتا بلکہ اس کے برعکس اس کا سماجی وجود اس کے شعور کو متعین کرتا ہے۔
7. تاریخ خط مستقیم میں سفر نہیں کرتی بلکہ ایک مقام سے دوسرے مقام کی طرف زقند لگاتی ہے اور کبھی آڑا ترچھا راستہ اختیار کرتی ہے۔

مارکس اور اینگلز کے بعد سوشلسٹ ریاستوں کے سرکاری دانشوروں نے تاریخی دھارے کا رخ متعین کرنے میں معاشی عوامل پر ضرورت سے زیادہ زور دیا۔ لیکن وہ محققین جو ان سرکاری اداروں سے پرے آزادانہ طور پر اس کھوج میں لگے ہوئے تھے۔ انھوں نے تاریخ مادیت کی اس غیر لچکدار جبریت پر اعتراض کرنا شروع کر دیے۔

مغربی مارکسی، تاریخی مادیت میں اس حوالے سے نقص نکالنے لگے کہ معاشی عمل ہی تمام ادوار میں تاریخی واقعات کو متعین کرتا ہے۔ اس حوالے سے لوکاچ، گرامچی اور سارتر کے ہاں بہت سی باتوں پر اتفاق ہے اور انھوں نے تاریخی مادیت میں معاشی عوامل کی جبریت کو کم کیا ہے اور دوسرے ثقافتی عناصر کی طرف بھی اشارہ کیا ہے جو کسی خاص دور کی تاریخ کو متعین کرنے میں اہم کردار ادا کرتے ہیں۔

ان تینوں کے نظریات پر بات کرنے سے پہلے میں اینگلز کا ایک حوالہ دینا چاہوں گا۔ یہ اقتباس میں نے The Eighteenth Brumaire of Louis Bonaparte کے دیباچے سے لیا ہے:

> ''مارکس، وہ شخص ہے جس نے سب سے پہلے حرکت تاریخ کا عظیم قانون دریافت کیا۔ اس قانون کے مطابق، تمام تاریخ، جدوجہد خواہ وہ تاریخی، مذہبی، فلسفیانہ یا کسی اور نظریاتی سطح پر ہو، سماجی طبقات کے مابین کشمکش کا واضح اظہار ہوتی ہے۔ مزید برآں ان دو طبقات کا موجود ہونا اور ان میں تصادم ہونا اس بات سے عبارت ہوتا ہے کہ اس وقت طریقہ پیداوار کیا ہے اور اس میں ان کا معاشی مقام کیا ہے اور ان کے مابین اقتصادی تبادلے کے کیا رشتے ہیں۔''

اب میں لوکاچ پر بات شروع کرتا ہوں۔ گورگی وان لوکاچ 1885 میں ایک یہودی بنکار کے گھر بوڈاپیسٹ، ہنگری میں پیدا ہوا۔ گو اس نے ادب اور سماجیات کے بارے میں بہت کچھ لکھا۔ لیکن اس کی تصنیف History and Class Consiousness اس کی ذہانت کا منہ بولتا ثبوت ہے۔ اس کتاب میں وہ تاریخی مادیت کا اپنا نظریہ پیش کرتا ہے۔ وہ برملا اس بات کا اظہار کرتا ہے کہ تاریخی مادیت کی سچائی صرف سرمایہ دارانہ معاشرے تک محدود ہے۔ اسے تاریخ کے تمام ادوار پر لاگو نہیں کیا جاسکتا۔ جبریت کے حوالے سے اگر دیکھا جائے تو لوکاچ کے نزدیک تاریخی مادیت کلی طور پر تاریخی سچائی کو احاطۂ فکر میں لانے سے قاصر ہے۔ اس سے وہ یہ نتیجہ نکالتا ہے کہ دو مختلف تاریخی ادوار کے لیے کوئی ایک عمرانی اور تاریخی منہاج بروئے کار نہیں لایا جاسکتا۔

لوکاچ کے نظریہ کو ہم کچھ یوں قلمبند کر سکتے ہیں:

1. تاریخی مادیت کا سب سے اہم کام سرمایہ دارانہ نظام کے بارے میں فیصلہ صادر کرنے

ہوئے اس کو بے نقاب کرنا ہے۔

2. تاریخی مادیت کا اصل کام سائنسی علوم کی نظری توضیح نہیں بلکہ اس کا کام عمل پذیری ہے۔ تاریخی مادیت مقید ذات نہیں بلکہ پرولتاریہ اس سے لیس ہو کر صحیح صورتِ حال کو سمجھتا ہے اور اسی کی روشنی میں اپنے لائحہ عمل کو متعین کرتا ہے۔

3. تاریخی مادیت محض سرمایہ دارانہ معاشرے کی خود شعوری ہے۔

لوکاچ کی طرح ایلفریڈ شمٹ کا ور گائیو پیٹر ووچ بھی اس بات کے قائل ہیں کہ مارکس کے نظریہ تاریخ کا تمام معاشروں پر اطلاق کر کے سوقیانہ پن کا مظاہرہ کیا گیا ہے۔

شمٹ کے نزدیک مارکس نے Critique کے دیباچے میں جو بات کی ہے اس سے سماجی حرکت کا کوئی ایسا قانون وضع نہیں ہوتا جو ہمہ گیر ہو۔ اس سے تو صرف جدلیات کا ایک خاکہ تیار ہوتا ہے جو صرف ایک بھرپور بورژوا معاشرے پر ہی صادق آتا ہے اور قبل از بورژوا معاشروں کا اس سے تعلق صرف تبادلہ کے رشتے تک محدود ہے۔ لوکاچ اس بات پر بھی متفق ہے کہ قبل از سرمایہ دارانہ معاشروں کی معاشی زندگی میں آزادی، اتصال اور داخلیت نہیں پائی جاتی جو کہ سرمایہ داری سے منسوب ہے۔ اس لیے تاریخی مادیت کی اکائیوں کا ان معاشروں پر اطلاق نہیں ہوتا۔ وہ صرف سرمایہ دارانہ معاشرے میں ہی بامعنی ہیں۔ یہ مارکسیوں کا سوقیانہ پن ہے کہ وہ اسے دائمی طور پر باعمل سمجھتے ہیں۔ اپنے اس نظریہ کو زیادہ بامعنی بنانے کے لیے لوکاچ، مارکس کا حوالہ دیتا ہے۔ مارکس کہتا ہے:

> ''ان تمام معاشروں میں جہاں زمینی ملکیت برتری رکھتی ہے وہاں قدرتی رشتے اولین حیثیت رکھتے ہیں لیکن جہاں سرمایہ دارانہ معاشرے کو برتری حاصل ہے وہاں سماجی اور تاریخی طور پر تخلیق شدہ رشتے ہی معاشرے کو متعین کرتے ہیں۔''

لوکاچ کا دعویٰ ہے کہ مندرجہ بالا نظریہ کی روشنی میں یہ بھی بعید نہیں کہ آئندہ ایسے معاشرے جنم لیں جو اپنے مختلف سماجی ڈھانچوں کے باعث نئے تاریخی قوانین اور سچائیوں کو جنم دیں۔ لوکاچ معاشی جبریت کے کردار کو پس پشت ڈالتے ہوئے ایک نئے، ارفع قسم کے تاریخی شعور کو متعارف کروانا چاہتا ہے جسے بورژوا دانشوری احاطۂ فکر میں لانے سے قاصر ہے۔ اسے وہ کلیت کہتا ہے۔

لوکاچ کے اپنے الفاظ میں "It is totality"

''کلیت کی اکائی یعنی کل کی جز و برتری ہی میں اس منہاج کا جوہر موجود ہے جو مارکس نے ہیگل سے مستعار لیا تھا۔ آخری تجزیے کے مطابق مارکسیت میں سیاسی معاشیات یا تاریخ کا کوئی خودمختار یا منفرد سائنسی قانون موجود نہیں ہے۔ مارکسیت صرف ایک سائنس ہے جو کہ تاریخی اور جدلیاتی ہے، جو یکتا اور وحدانی ہے اور یہ سائنس معاشرے کی نشوونما کو ایک کل کی حیثیت سے دیکھتی ہے۔''

اس کے بعد لوکاچ پرولتاریہ کی خود آگہی کی بات کرتا ہے۔ جہاں یہ طبقہ اس آگہی سے گزرتے ہوئے شاہد و مشہور کا کردار ادا کرتا ہے۔ اس خود آگہی میں پرولتاریہ پہ نہ صرف فوری طور پر دنیا کا منظر نامہ وارد ہوتا ہے بلکہ اس کے ساتھ ساتھ اس کو بدلنے کی عمل پذیری بھی ان کے ہاتھ میں ہوتی ہے۔ اس طرح ایک طبقہ جب خود کو سمجھ لیتا ہے تو وہ سارے سماج کو سمجھ لیتا ہے۔ یعنی ایک خاص طریقۂ پیداوار میں پرولتاریہ کی خود آگہی دراصل سارے سماج کی آگہی ہوتی ہے۔ یہ وہ مقام ہے جہاں نظریہ اور عمل یک جان ہوجاتے ہیں۔ لوکاچ کے نزدیک یہ صورت حال تاریخ میں صرف پرولتاریہ کے منظر عام پر آنے سے پیدا ہوئی۔ یہاں آ کر لوکاچ اس شعور کو پرولتاریہ کے حوالے سے ایک ہراول جماعت avangaurd party کے اجتماعی شعور میں بدل دیتا ہے۔ لوکاچ کمیونسٹ پارٹی کی بات کرتے ہوئے، لینن کے نظریہ ہراول یعنی avangaurd کے بہت نزدیک ہے۔ جہاں پارٹی کی باگ ڈور اکابرین یعنی elite کے پاس ہوتی ہے۔ وہ انھیں حقیقی تاریخ ساز قرار دیتا ہے لیکن وہ تنظیم سے زیادہ نظریہ پر زور دیتا ہے۔ لوکاچ کی آخری منزل انقلابی ثقافتیت یعنی revolutionary culturalism ہے۔ اس کے نزدیک انقلابی سیاست گم شدہ ثقافتی ہم آہنگی کے احیاء کا ذریعہ ہے۔ یہاں کلچر معاشی جبریت کی جگہ لے لیتا ہے۔

اس میں کوئی شک نہیں کہ سرمایہ دارانہ دور میں نظریات تاریخی عمل کا بالائی ڈھانچہ تھے، جو بالآخر سرمایہ دارانہ نظام کے زوال کا باعث بنتے ہیں لیکن پرولتاریہ آمریت میں یہ نسبت، معکوس ہوجاتی ہے۔ یہاں ثقافت بردار نظریات قیادت کو اپنے ہاتھ میں لے لیتے ہیں۔

جے جی مرکیور J.G. Merquior اس صورت حال کو یوں بیان کرتا ہے:

''جس نظریے کو لوکاچ بالشوائی انقلاب کے فلسفے کے طور پر پیش کرتا ہے۔

اسے Cultural Conmmunhism کہنا زیادہ مناسب ہے۔"

اب میں گرامچی کے نظریات کی طرف آتا ہوں۔ جو بیسویں صدی کے اوائل میں اپنی دھن کا پکا دانشور تھا۔ وہ اس میں صرف چھیالیس سال رہا۔ گرامچی، اٹلی کے جزیرہ سارڈینیا میں 22 جنوری 1891 میں پیدا ہوا اور 27 اپریل 1937 کو مسولینی کی جیل میں انتقال کر گیا۔ ان دنوں اس کے گھر والے اس کی واپسی کا انتظار کر رہے تھے۔ کسی ہمسائے نے ریڈیو پر اس کی موت کی خبر سن کر اس کے گھر میں اطلاع دی۔ اٹلی کا یہ ہونہار انقلابی اپنی مختصر سی زندگی میں بیماری اور فسطائیت کے خلاف برسرپیکار رہا۔ لوکاچ کی طرح وہ بھی معاشی جبریت یا تاریخی مادیت سے پوری طرح مطمئن نہ تھا۔ اس نے کلاسیکی مارکسیت سے متعلق بہت سے بیانات کو تنقید کا نشانہ بنایا، وہ کہا کرتا تھا:

"ایک شخص یہ جان سکتا ہے کہ کیا ہوا اور کیا ہو رہا ہے۔ لیکن یہ جاننا بہت مشکل ہے کہ کیا ہوگا۔"

اس نے اپنی جیل کی نوٹ بک میں کئی پیرے تاریخی مادیت سے اختلاف کے باب میں لکھے۔ وہ اس بات کے بارے میں ہمیشہ شک میں مبتلا رہا کہ تاریخی نشوونما کے معروضی قوانین اتنے ہی اٹل ہیں جس قدر کہ قدرتی قانون ہوتے ہیں۔ اس نے پہلے سے متعین شدہ نظریۂ غائیات predetermined teleology کی بھی مخالفت کی کیونکہ ایسے نظریات مذہبی تقدیریت کی طرح انقلابی قوتوں کو بے عملی کی طرف لے جاتے ہیں۔ وہ نظریہ کو محض معاشی مقام کے حوالے سے ہی نہیں دیکھنا چاہتا تھا اور نہ اسے یہ پسند تھا کہ نظریہ صرف کسی ایک طبقہ کی آگہی کے ہتھیار کے طور پر سامنے آئے۔

عام طور پر یہ سمجھا جاتا ہے کہ گرامچی نے تاریخی مادیت کی نشوونما میں کچھ اضافے کیے۔ خصوصاً جب وہ بنیادی اور بالائی ڈھانچے کے مابین رشتے کی وضاحت کرتا ہے۔ Yuacques Texier' یاک ٹیکوئیر' کے نزدیک یہ بات بالکل درست ہے۔

"گرامچی بالائی ڈھانچے کا نظریہ دان تھا۔ دوسرے الفاظ میں علم سیاسیات۔ سول سوسائٹی اور ریاست کے مابین تعلقات، اقتدار کے لیے کشمکش اور اقتدار اعلیٰ پر قابض ہونے، رائے عامہ اور طاقت، اخلاقی اور سیاسی تاریخ اور معاشی اور سیاسی تاریخ کے مابین رشتوں اور آخر میں دانشوروں اور سیاسی پارٹی کے کردار کا نظریہ دان تھا۔ اس نے بہت سے تعلقات کی وضاحت

کی، اس کے نزدیک ریاست کے برعکس جو کہ ایک خاص معنی میں حکومت کی آلۂ کار سمجھی جاتی ہے، سول سوسائٹی کھڑی ہوتی ہے جو کہ مقتدر طبقوں کی برتری کو قائم رکھنے کا ایک ذریعہ ہوتی ہے۔ طاقت اور آمریت کے لمحے کے برعکس قائل کر دینے اور رضامندی کا لمحہ ہوتا ہے اور معاشی اور سیاسی جدوجہد کا لمحہ جو کہ بالائی ڈھانچے کو بدلتا ہے، ثقافتی یا اخلاقی اور سیاسی وسعت کا لمحہ کھڑا ہوتا ہے۔ اس کے بالائی ڈھانچے کے نظریے کے مطابق سول سوسائٹی کو سیاسی معاشرے یا ریاست سے الگ نہیں کیا جاسکتا۔ گرامچی کے نزدیک اپنے صحیح معنوں میں ریاست ڈکٹیٹر شپ اور اقتدار پر مبنی ہوتی ہے یا پھر ریاست صرف حکومت کے ایک اوزار کے طور پر کام کرتی ہے بلکہ حکومت سے باہر بھی سول سوسائٹی کے طور پر اسی طبقے کے غلبے اور اقتدار کے لیے کام کرتی ہے۔

اسی حوالے سے بالائی ڈھانچے کا نظریہ 'بنیاد اور بالائی ڈھانچے' کے رشتے کا بھی نظریہ ہے۔ یہ نہ صرف ان کے اتحاد کا نظریہ ہے بلکہ ایک تاریخی بلاک کا بھی نظریہ ہے جس میں معاشیات اور ثقافت کے ساتھ ثقافت اور سیاست کا اتحاد نظر آتا ہے۔

گرامچی نے لوکاچ کی طرح کلی طبقاتی شعور کی فعالیت کا ایک ہمہ گیر نظریہ بھی متعارف کرایا جسے وہ Philosophy of praxis of totalist class consciousnee as a comprehensiv world view کہتا ہے۔ اب میں ذرا 'Praxis' کی تعریف کی طرف آتا ہوں۔ کیونکہ لوکاچ، گرامچی اور سارتر کے حوالے سے ہمیں اس لفظ سے بار بار واسطہ پڑتا ہے۔ میں آپ کے سامنے اس اصطلاح کی وہ تعریف پیش کرنا چاہوں گا جو سارتر نے کی ہے۔

''فعالیت 'Praxis' ایک یونانی لفظ ہے۔ اس سے مراد کوئی بھی با معنی، با مقصد انسانی عمل ہے۔ ایسا کوئی بھی عمل اور حرکت جو بے سمت اور بے سروپا نہ ہو۔ اس طرح کوئی بھی با مقصد انسانی عمل اس کے زمرے میں آتا ہے۔ کوئی بھی ایسا کام جو اتفاقیہ یا بلا ہدف ہو فعالیت نہیں کہلائے گا۔''

گرامچی کے نزدیک فلسفۂ فعالیت یا خود محوری کے اندر وہ تمام عناصر موجود ہیں جو ایک مکمل اور مربوط نظریے کی عمل پذیری کے لیے ضروری ہوتے ہیں۔ اثباتی علوم، نظریے اور فلسفے کے علاوہ اس میں وہ سب کچھ موجود ہے جو زندگی کے باعمل نظم کے لیے ضروری ہوتا ہے۔ دوسرے مغربی مارکسیوں کی طرح گرامچی کو بھی مادیت کے بارے میں کچھ اعتراضات تھے۔

تاریخی مادیت کے بارے میں گرامچی کہا کرتا تھا کہ اس میں تاریخی زیادہ اہم ہے۔ وہ سمجھتا تھا کہ مادیت سے مابعد الطبیعیاتی رنگ جھلکتا ہے۔ فعالیت اس کے نزدیک مکمل انسانیت تھی۔ گرامچی نے ہمیشہ عوامل سے زیادہ ثقافتی عوامل کو اہمیت دی۔ اس کی کلیت میں ثقافت کو مرکزی اہمیت حاصل تھی۔

پروفیسر بوبیو جہاں مارکس اور گرامچی کا موازنہ کرتا ہے تو اس کے سامنے مرکزی سوال یہ ابھر کر آتا ہے کہ آیا گرامچی اصل معنی میں مارکسی ہے بھی یا نہیں۔ کیونکہ جہاں مارکس معاشرے کو متعین کرنے میں بنیادی ڈھانچے کو اولین حیثیت دیتا ہے۔ وہاں گرامچی کے ہاں یہ مقام بالائی ڈھانچے کو حاصل ہو جاتا ہے اور دوسرے جہاں مارکس کے ہاں پھر بنیادی ڈھانچے کے حوالے سے ادارے افضل ہیں وہاں گرامچی کے ہاں نظریاتی لمحہ زیادہ اہمیت رکھتا ہے۔ اس حوالے سے بوبیو کے مطابق گرامچی نے تاریخی مادیت کے بنیادی نظریئے ہی کو بدل کر رکھ دیا۔

ملحدانہ جودیت کا سب سے بڑا علم بردار ژاں پال سارتر 21 جون 1905 کو پیرس میں پیدا ہوا اور جون 1980 میں وفات پا گیا۔ اپنی تصنیف 'Critique of Pure Reason' میں اس نے وجودیت اور مارکسیت کو مربوط کرنے کی کوشش کی۔ سارتر کی تحریریں کافی ادق اور پیچیدہ ہیں۔ قارئین اور نقاد تو کجا اس کی شریک حیات Siman de Beauvoir بھی یہ کہنے پر مجبور تھی کہ اس کے مسودے پڑھتے وقت ایک اندھی سرنگ سے گزرنا پڑتا تھا۔

میں نے حتی الوسع یہ کوشش کی ہے کہ مختصراً اور آسان ترین لفظوں میں سارتر کے نظریے کو آپ کے سامنے پیش کروں۔ ایسا کرتے ہوئے میں وجودیت کو زیر بحث نہیں لا رہا۔ میں صرف ان موضوعات کو چھیڑوں گا جہاں سارتر مارکسیت کو قبول یا رد کرتا نظر آتا ہے۔ سارتر یہ دعویٰ کرتا ہے کہ مارکسیت کے مقابلے کا کوئی فلسفہ موجود نہیں ہے۔ وہ اس لیے کہ جس تاریخی اور معاشی عہد کی یہ عکاسی کرتا ہے وہ ابھی جاری و ساری ہے۔ سارتر یہ بھی اعلان کرتا ہے کہ ہر فلسفہ اس وقت تک بامعنی ہے اور باعمل رہتا ہے جب تک وہ فعالیت Praxis جس نے اسے جنم دیا ہے بامعنی رہتی ہے۔

سارتر کے اس اعلان کے بعد ہر کوئی یہ سوال بآسانی کر سکتا ہے کہ مارکسیت کی موجودگی میں سارتر کے اپنے فلسفۂ وجودیت کا کیا جواز رہ جاتا ہے۔ سارتر جواب دیتا ہے کہ مارکسیت نے ذات کو معدوم کر دیا ہے اور موضوعیت کو پیچھے دھکیل کر خالصتاً معروضی دنیا میں داخل ہوگئی۔

اس کے نزدیک یہ یک رخی غیر حقیقی اور افسانوی ہے اور اسے یہ قابل قبول نہیں۔ ان تمام باتوں کے باوجود وہ کیپٹال میں تاریخی مادیت سے متعلق مارکس کی تعریف کو من وعن قبول کر لیتا ہے یعنی ''مادی زندگی میں طریقۂ پیداوار ہی سماجی سیاسی اور عقلی زندگی کی نشوونما کو متعین کرتا ہے۔''

سارتر کے نزدیک یہ بات اس وقت تک قابل قبول عمل ہے جب تک انسان اشیا کی کمی کے چکر سے آزاد نہیں ہو جاتا اور جب تک یہ صورت حال پیدا نہیں ہوتی یہ بھی اندیشہ ہے کہ مارکسیت روبہ زوال ہو کر غیر انسانی علم بشریات میں نہ بدل جائے لیکن ساتھ ساتھ وہ یہ بھی کہتا ہے کہ مارکسیت کی موجودہ راسخ العقیدیت نے اس کی نشوونما کو روک دیا ہے اور فرد کی آزادی کے حوالے سے اس نے کئی سوال ادھورے چھوڑ دیے ہیں اور یہی بات وجودیت کے فروغ کا باعث بنی۔ خصوصاً سیاسی حوالے سے اپنی غیر رجعت پسندانہ روش کے باعث اس کی جو پذیرائی ہوئی اس کی ایک وجہ مارکسیت کا موجود دور میں راسخ العقیدہ ہونا بھی شامل تھا۔ پھر سارتر کہتا ہے کہ مارکسیت ایک وقت میں کسی فلسفۂ آزادی کے لیے جگہ خالی کر دے گی۔ جب اشیاء کی کمی فراوانی میں بدل جائے گی لیکن ہمارے ہاں وہ ذہنی افتاد موجود نہیں ہے جو اس معاشرے اور فلسفے کا احاطہ کر سکے۔ یہ وہ مقام ہے جہاں مارکسیت کو وجودیت کی ضرورت پڑے گی جو اسے موضوعی انسانی وجودی بنیادیں فراہم کرے گی۔

ایسا کرتے ہوئے سارتر اس بات کو تسلیم کرتا ہے کہ تاریخی مادیت انسانی تاریخ کی تعبیر کا ایک ٹھوس علم ہے پھر یکدم یہ کہتا ہے کہ حقیقت کو جاننے کا ایک ٹھوس ذریعہ وجودیت ہے۔ وہ اس سے ایک قدم اور آگے جانا چاہتا ہے اور کہتا ہے کہ جب مارکسیت علم بشریات کی بنیادی تحقیق میں انسانی پہلوؤں کو بھی سمیٹ لے گی (جسے وہ وجودی پراجیکٹ کہتا ہے) اس دن وجودیت کو قائم رکھنے کا کوئی جواز نہیں رہ جائے گا۔ آخر میں وہ کہتا ہے کہ مارکسیت ہی موجود دور کی تاریخ ہے اور اپنی خود آگہی کی حالت میں ہمارے عہد کا واحد فلسفۂ تاریخ ہے لیکن یہ بحث یہیں تمام نہیں ہوتی۔ مارکسیت کی نئی تفسیریں سامنے آتی رہتی ہیں جن میں کئی ایک نام شامل ہیں جیسا کہ آلتھیوسے، مارکیوز، ہیبر ماس، سوغے، کولیٹی، کارل کورش اور ارنسٹ بلوخ۔ انھوں نے مارکسیت میں نئے مباحث کو جنم دیا۔ کہیں مادیت کو مابعد الطبیعیاتی قرار دیا گیا اور کہیں تاریخی مادیت کو بے معنی۔ کہیں یہ کہا گیا کہ اینگلز نے بے وجہ جدلیات کو ہر چیز پر تھوپنے کی کوشش کی اور اس طرح مارکس نے بنیادی نظریہ کی سوقیانہ تعبیر کی اور کہیں لینن کو ہدف تنقید

بنایا گیا لیکن ایک بات پر بہت سے محقق متفق نظر آتے ہیں کہ تمام مارکسی اِدھر اُدھر ہونے کے باوجود مارکس کی تقدیس کو قائم رکھے ہوئے ہیں۔ ان باتوں کا تفصیلی ذکر کسی اور وقت کے لیے اٹھا رکھتے ہیں۔

(میرے ساتھ ایک مسئلہ ہے۔ بلکہ یہ سماجی علوم سے تعلق رکھنے والے ہر شخص کا مسئلہ ہے کہ وہ کیا لکھ رہا ہے۔ دراصل بات یہ ہے کہ میں خود کچھ نہیں لکھ رہا۔ مغرب میں جو تحقیقات اس مضمون کے حوالے سے ہوئیں یہ ان کو سمجھنے کی ایک کاوش ہے اس میں آپ بھی میرا ساتھ دیں۔ ا۔س۔م)

○

(ارتقا: علمی وادبی کتابی سلسلہ نمبر 31 (مارچ 2002)

ادب کا ترقی پسند نظریہ

رومانیت، واقعیت، رجائیت، قنوطیت، ان سب کانٹوں سے ادبی مچھلیوں کا شکار کھیلا جا چکا ہے۔ آج کل ترقی پسند اور رجعت پسند کا چرچا ہے لیکن حسب معمول ابھی تک ان الفاظ کی بھی مکمل وضاحت نہیں ہوئی، جتنے منھ اتنی باتیں۔ مختلف اصحاب ترقی پسند ادب کے مختلف تصورات قائم کیے بیٹھے ہیں اور اس کی حمایت پر کمربستہ، یا مخالف میں شمشیر بدست نظر آتے ہیں۔ میں سمجھتا ہوں کہ اگر ہم تھوڑی دیر کے لیے ہوا سے لڑنے کے بجائے تحقیق اور انصاف سے کام لیں تو ہمیں معلوم ہو جائے گا کہ ترقی پسند ادب کوئی ایسا عجوبہ نہیں ہے، نہ اس نظریہ میں کوئی ایسی انوکھی بات ہے جس سے جہاد کرنا مذہبی فریضہ تصور کیا جائے۔

بہتر یہ ہوگا یہ سب سے پہلے ترقی پسند ادب کے مکمل اور مفصل معنی متعین کر لیے جائیں، اور اس مختصر عرصہ کے لیے ہم اپنی مدح یا مذمت اٹھا رکھیں۔ ظاہری طور پر ترقی پسند ادب سے ایسی تحریریں مراد ہیں جو:

(1) سماجی ترقی میں مدد دیں۔ (2) ادب کے فنی معیار پر پوری اتریں۔

سماجی زندگی کے کئی شعبے ہیں، ظاہر ہے کہ ادب کا زیادہ تعلق زندگی کے اُس شعبے سے ہے جسے کلچر یا تہذیب کہتے ہیں اور اگر ہم ادب سے سماجی ترقی میں مدد چاہیں تو اس ترقی سے ہمیں بیشتر کلچر یا تہذیب کی ترقی مراد لینا چاہیے۔ کلچر ذرا مبہم لفظ ہے، کلچر سے اقدار کا وہ نظام مراد ہے جس کے مطابق کوئی سماج اپنی اجتماعی زندگی بسر کرتا ہے۔ ہم جانتے ہیں کہ ہماری روزمرہ دنیوی زندگی میں بعض خیالات یا اشیا اہم سمجھے جاتے ہیں۔ بعض غیر اہم، بعض کو ہم عزیز جانتے ہیں اور بعض کو حقیر گردانتے ہیں، انھیں ترجیحات کو اقدار کہتے ہیں اور انھیں کے عملی اظہار سے ہماری سماجی زندگی کا نقشہ بنتا ہے۔ اس سے ظاہر ہے کہ کلچر ہوا میں معلق نہیں رہ سکتا اور ایک

مخصوص سماج کے بغیر اس کا وجود ذہن میں آنا محال ہے۔ کلچر ہماری زندگی کا ایک کونا ہے اس لیے اس کی نوعیت، اس کی ترقی اور تنزل بھی انھیں قوتوں کے قبضہ میں ہے جو سماج پر حکمرانی کرتی ہیں، یہ قوتیں سیاسی اور اقتصادی قوتیں ہیں، پس کسی ملک یا کسی قوم کا کلچر اس کے سیاسی اور اقتصادی نظام پر منحصر ہے، اور اگر اس نظام میں کوئی تبدیلی واقع ہو تو اس کلچر میں انقلاب لازمی ہو جاتا ہے۔ ذرا سے تفکر سے ہم معلوم کر سکتے ہیں کہ کلچر کی تاریخ بہت حد تک انھیں سیاسی اور اقتصادی انقلابات کی تاریخ ہے، جب بھی کسی ادارے، کسی نظریے، یا کسی مادی شئے کی سیاسی اور اقتصادی اہمیت کم ہو جاتی ہے، تو ہم اسے عزیز رکھنا ترک کر دیتے ہیں۔ ہمارے نظام اقدار میں اس کا رتبہ گر جاتا ہے، یا دوسرے الفاظ میں ہمارے کلچر کی ترکیب بدل جاتی ہے۔

اب ہم ترقی پسند ادب کی تاریخ کو ذرا وسعت دے سکتے ہیں، اور یوں کہہ سکتے ہیں کہ ترقی پسند ادب ایسی تحریروں سے عبارت ہے جن سے کلچر ترقی کرے اور رجعت پسند ادب وہ تحریریں ہیں جو ان رجحانات کی مخالفت کریں اور جن کی وجہ سے کلچر کے راستہ میں رکاوٹیں پیدا ہوں۔

اگلا سوال یہ ہے کہ کلچر کی ترقی سے ہمارا کیا مطلب ہے؟ کلچر کے دو پہلو ہیں: اس کی نوعیت اور اس کی وسعت۔ کلچر ادنیٰ اور اعلیٰ ہو سکتا ہے وسیع اور محدود بھی، پہلے اس کی نوعیت کو لیجیے، ہم نے کلچر کو ایک نظام اقدار قرار دیا تھا، کس نظام میں ان اقدار کو زیادہ معقول اور تسلی بخش کہا جا سکتا ہے؟ یہ مسئلہ ذرا تفصیل طلب ہے، بعض اقدار بنیادی اور اہم ہوتی ہیں، بعض فروعی اور نسبتاً غیر اہم، اگر کسی نظام میں ان اقدار کو اُن کی اہمیت کے مطابق ترتیب دیا جائے تو یہ نظام معقول ہوگا۔

اگلا سوال یہ ہے کہ اقدار کی اہمیت کو جانچنے کا معیار کیا ہے؟ ہم سمجھتے ہیں کہ وہ اقدار بنیادی اور اہم ہیں جن کے حصول پر دوسری بہت سی اقدار کے حصول کا انحصار ہے، مثلاً ہم پیٹ بھرنے کو، ایک خاص طرز کا کوٹ پہننے سے زیادہ ضروری خیال کرتے ہیں اس لیے کہ اگر پیٹ کی روٹی نہ ہو تو ہم بڑھیا سے بڑھیا کوٹ پہن کر بھی زندگی کا حظ نہیں اٹھا سکتے۔ یہاں پر اگر اقدار کی مختصر تشریح کر دی جائے تو یہ بات غالباً آسانی سے سمجھ میں آ جائے گی، ہم ایک چیز کو قدر کیوں دیتے ہیں یا اُسے کسی دوسری چیز سے عزیز اور اہم کیوں رکھتے ہیں اس لیے کہ اس چیز کے حصول سے ہماری کسی خواہش یا کسی جذبے کی تسکین ہوتی ہے اور ایک دوسری چیز جسے ہم کم عزیز رکھتے ہیں یہ اسی حد تک تسکین بہم نہیں پہنچا سکتی ہے۔ ہماری ضروریات اور خواہشات یکساں طور پر اہم نہیں ہوتیں۔ ان کی تسکین بھی یکساں طور پر ضروری نہیں ہوتی، اس لیے جو

چیزیں ان خواہشات کو پورا کرتی ہیں ان کی اقدار میں بھی فرق ہوتا ہے، بنیادی اور اہم اقدار وہ ہیں جو بنیادی اور اہم خواہشات کو تسکین دیتی ہیں، اور بنیادی اور اہم خواہشات وہ ہیں جن کی تسکین سے اور بہت سی خواہشات کی تسکین وابستہ ہے۔ پس بہتر اور اعلیٰ نظام اقدار وہ ہے جس پر عمل پیرا ہونے سے انسانی فطرت کی زیادہ سے زیادہ تسکین ممکن ہو اور کم سے کم خواہشات کا خون کرنا پڑے۔

کلچر کی ترقی کے ایک معنی یہ بھی ہیں کہ سماجی اقدار کی ترتیب میں مناسب تبدیلیاں کی جائیں، اور ترقی پسند ادب وہ ہے جو صحیح اقدار کا پرچار کرے ہم ضمناً کہہ چکے ہیں کہ یہ اقدار اس وقت تک کلچر کا حصہ نہیں بن سکتیں جب تک اُن پر اجتماعی طور پر عمل نہ کیا جائے، اور ایسا عمل کرنا اُس وقت تک ممکن نہیں جب تک سیاسی اور اقتصادی ماحول کو ان کے مطابق نہ بنایا جائے۔

رہا کلچر کی وسعت کا سوال، تو ہم دیکھتے ہیں کہ ہر وہ سماج جس میں دولت اور ذرائع پیداوار کسی محدود طبقے کے ہاتھ میں ہوں زندگی کی باقی آسائشوں کی طرح اپنا مروجہ کلچر بھی اس ایک طبقہ کے حوالے کر دیتی ہے اور باقی ماندہ طبقوں کو اس کلچر میں ذرا بھی حصہ نہیں ملتا۔ مثلاً جب ہم یونانی کلچر، ایرانی یا کسی اور قوم کے کلچر کا نام لیتے ہیں تو دراصل ہماری مراد اس قوم کے ایک نہایت ہی محدود خوش حال طبقہ کے کلچر سے ہوتی ہے، لیکن کیا ہم ایسی قوم کو مہذب یا کلچر یافتہ کہہ سکتے ہیں جس کی اکثریت کلچر سے محروم ہو؟ کیا ہم کسی ایسے کلچر کو مثالی قرار دے سکتے ہیں جو سماج کی اکثریت میں نفوذ نہ کر سکے؟ وہ کلچر جو چند نفوس تک محدود رہے، بنیادی طور پر ناقص ہے، مثالی کلچر کے لیے لازمی ہے، کہ وہ ایک خوب صورت حاشیے کا کام دینے کے بجائے سماج کے تار تار میں بُنا جا سکے، چنانچہ کلچر کی ترقی کا دوسرا پہلو یہ ہے کہ اُسے اقلیت کے چنگل سے نکال کر اکثریت کی ملکیت قرار دیا جائے، اس کے لیے ایک دوہرے عمل کی ضرورت ہے۔

(1) کلچر کی نوعیت بدل جائے تاکہ وہ عوام کی زندگی کا جزو بن سکے۔

(2) عوام کی صلاحیتوں میں اضافہ کیا جائے تاکہ وہ اس کلچر کو قبول کر سکیں۔

اب تک جو کچھ کہا جا چکا ہے اُس کا خلاصہ یوں ہو سکتا ہے:

الف: ترقی پسند ادب وہ ہے جو کلچر کی ترقی میں مدد دے، کلچر کی ترقی کا یہ مطلب ہے:

(1) سماجی اقدار کی ترتیب موزوں کی جائے اور صحیح اقدار کا پرچار کیا جائے۔

(2) ان اقدار کو عوام کے لیے اجتماعی طور پر سہل الحصول بنایا جائے۔

ب: یہ دونوں باتیں اس وقت تک ممکن نہیں جب تک سماجی نظام کی بنیادی طور پر اصلاح نہ کی

جائے، پس ترقی پسند ادب کا پہلا اور آخری مقصد بنیادی سماجی مسائل کی طرف توجہ دلانا ہے۔ (ان مسائل میں غالباً طبقاتی کشمکش اور دنیوی آسائشوں کی تقسیم سب سے زیادہ اہم ہیں) اور سماج میں ایسے فکری، جذباتی یا عملی رجحانات پیدا کرنا ہے جن سے ان مسائل کا حل نسبتاً آسان ہو جائے۔

اب یہاں سے اختلافات شروع ہوتے ہیں، ہمارے بزرگوار فرماتے ہیں کہ آرٹ، کلچر، ادب یہ سب خودرو پودے ہیں اور دین کی طرح ان میں جبر و کراہ قطعاً جائز نہیں۔ ان میں رجحانات پیدا ہوتے ہیں لیکن آخر کیسے؟ یہی نا کہ کسی بڑے ادیب یا چند آدمیوں نے خاص حالات سے متاثر ہو کر خاص ڈھنگ سے کچھ لکھا اور دوسرے لکھنے والے اُن کی پیروی کرنے لگے، رجحان پیدا ہو گیا، لیکن کیا ہم یہ نہیں کہہ سکتے کہ اس طرز پر سب سے پہلے لکھنے والے یا لکھنے والوں نے یہ رجحان پیدا کیا! شاید آپ فرمائیں انھوں نے کیا نہیں، ان سے ہو گیا، لیکن میں ادیب کو حقیر نہیں سمجھتا، وہ اتنا بے شعور جانور نہیں ہے، یہ بھی نہیں کہ لکھتے وقت کوئی سماوی روح اس میں حلول کر جائے اور طوعاً و کرہاً اس کی اطاعت کرنا پڑے۔ ایک اچھے ادیب کو اپنے ارادے اور اپنی قوت تخلیق پر یقیناً اتنی قدرت ہوتی ہے کہ وہ جو کچھ لکھے اپنے فلسفے اور اپنے نظریہ کے مطابق لکھے، اگر اس نظریہ میں خلوص اور جان ہے۔ تو اس سے ایک نئے رجحان کی تخلیق بھی ناممکن نہیں، پس ادب میں رجحانات پیدا کرنا اور ادب کے ذریعہ سے سماج میں رجحانات پیدا کرنا اتنی مہمل اور لایعنی بات نہیں جتنی بعض حضرات سمجھتے ہیں۔ ادب کوئی بے جان کل نہیں ہے جس کے عمل پر ہمیں اختیار نہ ہو، انسان کے ہاتھ میں اس کی اہمیت چکنی مٹی سے زیادہ نہیں، اور اس کے لیے موزوں سانچے انتخاب کرنا انسان ہی کا کام ہے۔

اس ساری بحث پر یہ اعتراض ہوگا کہ میں ادب سے پروپیگنڈا کا کام لینا چاہتا ہوں، کیا ادب کا مقصد پروپیگنڈا ہے؟ جی ہاں قطعی! ادب کا جو نمونہ آپ سے کوئی تجربہ، کوئی نظریہ، کوئی حقیقت منوا نہیں لیتا (ایک لمحہ کے لیے سہی) وہ بحیثیت ادب کے خاک بھی اہمیت نہیں رکھتا، ادیب نے کچھ دیکھا ہے، کچھ محسوس کیا ہے، کچھ سوچا ہے، وہ کوشش کرتا ہے کہ آپ بھی وہی کچھ دیکھیں، وہی کچھ محسوس کریں، وہی کچھ سوچیں، اگر یہ پروپیگنڈا نہیں ہے تو پروپیگنڈا اور کسے کہتے ہیں؟! ترقی پسند ادب اور دوسری اقسام کے ادب میں یہ فرق نہیں ہے کہ یہ پروپیگنڈا کرتا ہے اور وہ نہیں کرتا فرق صرف یہ ہے کہ ایک پروپیگنڈا صحیح اور مفید ہے اور دوسرا گمراہ کن اور مضر

یا غیر مفید۔ تو کیا ادب اور پروپیگنڈا میں کوئی فرق نہیں ہے؟ پھر ہم سیاسی تقریروں اور صحافتی مقالوں کو ادب کیوں نہیں کہتے؟ اس لیے نہیں کہتے کہ ان میں ادب کی فنی خوبیاں نہیں پائی جاتیں، ان میں بنفسہٖ کوئی ایسی چیز نہیں ہے جو انھیں ادب بننے سے روکے (اور بعض اوقات سیاسی تقریریں اور صحافتی مضامین ادب کا بہترین نمونہ ہوتے ہیں) لیکن لکھنے والوں یا بولنے والوں کی بے احتیاطی خامیِ اظہار یا قلتِ اظہار کی وجہ سے انھیں ادبی حیثیت نصیب نہیں ہوئی، اسی سے میں نے ترقی پسند ادب کی تعریف میں یہ بات شامل کر لی ہے کہ ترقی پسند ادب صرف ترقی پسند ہی نہیں بلکہ ادب بھی ہے۔

شاید اب کوئی صاحب اعتراض کریں کہ میں ادب کے دور از کار اور غیر متعلق مقاصد سے بحث کر رہا ہوں، ادب کا مقصد محض انسانی تجربات کی کامیاب ترجمانی ہے۔ یہ تجربات خارجی ماحول کے زیر اثر لکھنے والے کے ذہن پر منعکس ہوتے ہیں، لکھنے والے کو چاہیے کہ انھیں من و عن بیان کر دے اور اس طریقہ سے اپنے ماحول کا منظر ہو بہو ہمارے سامنے پیش کرے، ان تجربات کی نوعیت کیا ہے اور ان سے ماحول کے کون سے پہلو پر روشنی پڑتی ہے ہمیں اس سے سروکار نہیں ہے۔ مثلاً اگر وہ گھریلو زندگی کا ایک معمولی سا واقعہ نہایت خوبی سے بیان کرتا ہے تو اُسے کیا پڑی ہے کہ ترقی پسند مصنفین کی طرح گلے سڑے مزدوروں کا رونا رویا کرے مجھے تسلیم ہے کہ ادب کا فوری مقصد صرف تجربات کی ترجمانی کرنا ہے، یہ بھی صحیح ہے کہ یہ تجربات خارجی ماحول کے آئینہ دار ہوتے ہیں اور میں یہ بھی مانتا ہوں کہ ادبی نقطۂ نظر سے ایک حقیقی تجربہ جھوٹے اور من گھڑت تجربات سے زیادہ قابل قدر ہے، لیکن آپ جانتے ہیں کہ زندگی کا ہر لمحہ کسی نہ کسی تجربے کا حامل ہے آپ ان سب کو تو بیان نہیں کر سکتے، آپ کو لازماً ان میں انتخاب کرنا پڑتا ہے، ان میں سے بعض تجربات اہم ہوتے ہیں بعض غیر اہم۔ اگر ہم اپنے تجربات کو خارجی ماحول کا آئینہ دار مان لیں تو ان تجربات کی اہمیت خارجی ماحول کے ان پہلوؤں کے مطابق ہوگی جن کی آئینہ داری مقصود ہو۔ مثلاً ہمارے بہت سے ذاتی گھریلو تجربات ان تجربات سے کم اہمیت رکھتے ہیں جن کا سماج کی اجتماعی زندگی سے تعلق ہے۔ ایک ترقی پسند ادیب ان اہم تجربات کو ترجیح دیتا ہے۔ جن کے بیان اور تجزیہ سے ترقی کے امکانات زیادہ ہو جاتے ہیں، لیکن اس کا یہ مطلب نہیں ہے کہ اس کے موضوعات پر کوئی قید عائد کر دی گئی ہے وہ ذاتی اور اجتماعی، بنیادی اور فروعی، اہم اور غیر اہم سبھی قسم کے تجربات کر سکتا ہے بشرطیکہ وہ ان میں کوئی

ترتیب ملحوظ رکھے اور پڑھنے والے ان کی اہمیت اور غیر اہمیت کا اندازہ کر سکیں۔ تجربات تخلیق نہیں کیے جا سکتے لیکن ان میں انتخاب تو کیا جا سکتا ہے، اور ہم ترقی پسند ادیب سے صرف اتنا ہی تقاضا کرتے ہیں کہ اس کا انتخاب گمراہ کن نہ ہو، تا کہ اس کے پڑھنے والے زندگی کے اہم مسائل کو بھلا کر غیر ضروری تفصیلات میں الجھ کر نہ رہ جائیں۔

لیکن کیا یہ کافی نہیں ہے کہ خارجی ماحول پر تنقید کے بجائے اس کا ہو بہو نقشہ کھینچ دیا جائے؟ یہ کافی شاید ہو، ممکن نہیں ہے، کسی منظر کی ہو بہو تصویر تو کیمرہ بھی نہیں لے سکتا، بعض چیزیں اس کے قریب ہوتی ہیں بعض ذرا فاصلہ پر، اس لیے فوٹو گراف میں ان کا تناسب زندگی سے مختلف ہو جاتا ہے ایک اچھا فوٹو گرافر بھی اپنے مواد کو ترتیب دیتا ہے کسی منظر کی تصویر لیتے وقت بعض نقوش کو نمایاں کرتا ہے بعض کو دبا دیتا ہے تو کیا ادب میں یہ عمل لازمی نہیں؟ ہم مان لیتے ہیں کہ ادیب کو محض تجربات کے اظہار سے سروکار ہونا چاہیے، لیکن ایک ہی تجربہ کئی طرح سے بیان ہو سکتا ہے، مثلاً ایک پارٹی میں محض رومانی چھیڑ چھاڑ بھی دکھائی جا سکتی ہے، کندۂ ناتراش امرا کی ذہنیت کا نقشہ بھی پیش کیا جا سکتا ہے، ہماری سماجی تعلقات کا کھوکھلا پن بھی ظاہر کیا جا سکتا ہے، ماحول اس طرح بھی پیش کیا جا سکتا ہے کہ آپ اسے قبول کر لیں اور اس طرح بھی کہ آپ اس کے خلاف بغاوت کریں ترقی پسند ادیب اگر اپنے ماحول کو تسلی بخش سمجھتا ہے تو پہلا پیرایہ اختیار کرتا ہے، غیر تسلی بخش خیال کرتا ہے تو دوسرا، وہ صرف نقاش ہی نہیں نقاد بھی ہے، اگر چہ یہ ضروری نہیں کہ تنقید ہمیشہ جلی حروف میں کی جائے، تنقید بین السطور بھی ہو سکتی ہے لیکن اتنی بین السطور بھی نہیں کہ خوردبین کے بغیر نظر نہ آئے، ایک افسانہ میں محض واقعات کے انتخاب اور ترتیب اور کرداروں کی تفسیر و تجزیہ سے تنقید کا کام لیا جا سکتا ہے یہ ضروری نہیں کہ اس میں سیاسیات اور اقتصادیات پر مستقل لکچر بھی شامل کیے جائیں۔

اب شاید ہم یہ سمجھ سکیں کہ ترقی پسند مصنفین زیادہ تر مزدوروں اور کسانوں کی کہانیاں کیوں لکھتے ہیں، جہاں تک مجھے معلوم ہے مزدوروں اور کسانوں کی کہانیاں لکھنے سے ترقی پسند مصنفین کو نہ نمائش اور فیشن پرستی مطلوب ہے، اور نہ مغرب کے چند ادیبوں کی اندھا دُھند تقلید سے واسطہ ہے، وہ سمجھتے ہیں کہ مزدوروں اور کسانوں کے مسائل ہمارے سماج کے بنیادی مسائل ہیں اور انھیں حل کیے بغیر ہمارا سماج آگے نہیں بڑھ سکتا، ان کا فرض ان مسائل کا حل کرنا نہیں، ان کی طرف توجہ دلانا اور ان کا صحیح ادراک پیدا کرنا ہے، تا کہ کم از کم ان مسائل کو حل کرنے کی

مجموعی خواہش پیدا ہو۔ جیسے کہ میں نے بھی عرض کیا تھا، جب آپ کوئی مسئلہ کسی خاص نقطۂ نظر سے پیش کریں گے اس میں اصطلاحی اور تنقیدی رنگ کا پیدا ہو جانا قدرتی بات ہے، یہی بات ان مصنفین کی تحریروں میں بھی ہے، شاید ان لکھنے والوں کو ابھی اپنے فن میں مکمل مہارت حاصل نہیں ہو سکی، لیکن ادبی تجربات کو پہنچنے دیر بھی لگتی ہے اگر آپ کو اس تجربے کی سماجی افادیت سے انکار نہیں تو آپ کو اس کی ادبی تکمیل کا انتظار بھی کرنا چاہیے۔

ابھی ایک اعتراض اور باقی ہے، کہا جاتا ہے کہ مزدوروں کی کہانیاں لکھنے والے خود مزدور نہیں ہیں وہ خوش حال طبقہ سے تعلق رکھتے ہیں، ان کی آواز مزدوروں تک نہیں پہنچتی اور جب تک وہ مزدوروں کی سی زندگی بسر نہ کریں وہ مزدوروں کے مسائل کو سمجھ نہیں سکتے۔ اس کے متعلق صرف اس قدر عرض کروں گا کہ مزدوروں کو تو ہم نے اس قابل رکھا ہی نہیں کہ وہ اپنے متعلق کچھ لکھ سکیں، مزدوروں کے متعلق جو کوئی بھی لکھے گا بہر صورت تعلیم یافتہ یا خوش حال طبقہ میں سے ہوگا، اور اگر آپ کو یہ منظور نہیں تو آپ کا مطلب یہ ہے کہ ہمارے سماج کے ایک بنیادی ظلم کے متعلق کوئی شخص کچھ کہنے کی جرأت ہی نہ کرے، بعض حالات میں مزدوروں کی رہنمائی خوش حال طبقے کے تعلیم یافتہ افراد کو کرنا پڑتی ہے اور مزدوروں کے مسائل کو سمجھنا ان کی فہم، خلوص اور حسنِ عمل پر ہے، آخر مارکس، اینگلز اور لینن مزدور تو نہیں تھے، نہ انھوں نے کسی کارخانہ میں ایک دن بھی کام کیا، اگر یہ استدلال کیا جاتا ہے کہ مزدوروں کے متعلق مزدوری کیے بغیر کوئی بھی ادب تخلیق نہیں کیا جا سکتا تو یہ ماننا بھی لازم آتا ہے کہ شیکسپیئر کو چھٹی اور ساتویں صدی کے متعلق ڈرامے لکھنے سے پہلے اپنی تاریخ پیدائش بدلوانا چاہیے تھی۔ یہ صحیح ہے کہ اگر ہم مزدوروں میں رہیں، ان سے تعلقات رکھیں تو ہم ان کے مسائل کو بہتر سمجھ سکیں گے لیکن اگر ہمیں قوتِ احساس، قوتِ تخیل اور قوتِ اظہار میں سے تھوڑا سا حصہ بھی ملا ہے تو ہم تھوڑی بہت کامیابی کے ساتھ یہی کام یوں بھی کر سکتے ہیں۔ اگر ترقی پسند مصنفین کی آواز مزدوروں تک نہیں پہنچتی تو نہ پہنچے مجھ تک اور آپ تک تو پہنچتی ہے ان کی تحریروں سے اتنا بھی ہو جائے کہ ہم اور آپ ان مسائل پر غور کرنا شروع کر دیں تو یہی غنیمت ہے، مزدور اور سرمایہ دار کی جنگ صرف مزدور کی جنگ نہیں ہے ہم سب کی جنگ ہے ہمارے دوست دشمن بھی مشترک ہیں، مزدور اور کسان کی بہبودی سماج کی اجتماعی بہبودی کے مترادف ہے، کیا ہم بھی اسی سماج میں شامل نہیں ہیں۔ (میزان سے)

○

ترقی پسند ادب کا پہلا باب

نقطۂ نگاہ

''ہمیں حسن کا معیار تبدیل کرنا ہوگا۔'' —پریم چند

''عوام سے الگ رہ کر ہم بیگانۂ محض رہ جائیں گے، ادیبوں کو انسانوں سے مل جل کر انھیں پہچاننا ہے۔ میری طرح گوشہ نشین رہ کر ان کا کام نہیں چل سکتا۔ میں نے ایک مدت تک سماج سے الگ رہ کر اپنی ریاضت میں جو غلطی کی ہے اب میں اسے سمجھ گیا ہوں اور یہی وجہ ہے کہ آج یہ نصیحت کر رہا ہوں میرے شعور کا تقاضا ہے کہ انسانیت اور سماج سے محبت کرنا چاہیے، اگر ادب انسانیت سے ہم آہنگ نہ ہوا تو وہ ناکام و نامراد رہے گا۔ یہ حقیقت میرے دل میں چراغِ حق کی طرح روشن ہے اور کوئی استدلال اسے بجھا نہیں سکتا۔''

—ٹیگور کا خط ترقی پسند مصنفین کے نام

کسی صاحب نے جب ایک شاعر سے یہ سوال کیا کہ ''ہم آپ کا شعر کیوں سنیں؟'' تو ان کا مطلب یہ تھا کہ ''آپ شعر کیوں کہتے ہیں؟''

یہ سوال میں خود بھی ایک افسانہ نگار سے کر چکا ہوں۔ انھوں نے ایک ناول لکھا تھا جو ایک خاص حلقے میں اتنا مقبول ہوا کہ چور بازار میں بکنے لگا۔ ناول مجھے پسند نہیں آیا اور جب میں نے ان کے سامنے اپنی ناپسندیدگی کا اظہار کیا تو وہ چیں بہ جبیں ہو کر کہنے لگے کہ ''میں تو صرف اپنے لیے لکھتا ہوں۔''

''اگر آپ صرف اپنے لیے لکھتے ہیں تو خود ہی پڑھ کر جی خوش کر لیا کیجیے۔ آپ اپنی

کتاب شائع کیوں کرتے ہیں؟"

اس کے جواب میں انھوں نے کہا کہ "روپیہ کمانے کے لیے۔"

مجھے یہاں ایسے ادب اور ادیب سے بحث نہیں ہے جس کا مقصد صرف روپیہ کمانا ہے (حالانکہ روپیہ کمانا بہت ضروری ہے)۔ یہ ادب کی تجارتی اور بازاری قسم ہے جو جمالیاتی تجربے اور سماجی ذمہ داری اور احساس فرض سے بلند (پست) ہوتی ہے اور خالص سرمایہ داری دور کی پیداوار ہے جس نے انسانی جسم اور روح تک کو بازاری جنس بنا دیا ہے۔ اس قسم کا ادب پیدا کرنے والوں میں کوئی اقبال، کوئی ٹیگور، کوئی پریم چند نہیں مل سکتا۔

یہ صحیح ہے کہ فنی تخلیق کو جاری رکھنے کے لیے ادیب کو زندہ رہنے اور روزی کمانے کی ضرورت ہے اور ایک ایسے سماج میں جو اس وقت تک ادیبوں کا بار اٹھانے کے لیے تیار نہیں ہے جب تک وہ صاحب اقتدار طبقوں کی تفریح کے لیے اپنے قلم کو بیچ نہ دیں۔ اس مسئلے کا حل اور بھی دشوار بن جاتا ہے۔ لیکن کسی بھی حالت میں فنی تخلیق کو محض روزی کمانے کا ذریعہ نہیں بنایا جاسکتا۔ فنی تخلیق کا مقصد اتنا بڑا اور بلند ہے کہ وہ تقدیس کی حدوں کو چھو لیتا ہے اور اسی لیے قدیم یونانیوں نے شاعروں کو یہ کہہ کر دیوتاؤں کی صف میں کھڑا کر دیا تھا کہ "صرف شاعر اور دیوتا تخلیق کر سکتے ہیں۔" تخلیق کی اس پاکیزگی کو باقی رکھنے کے لیے نہ جانے کتنے عظیم فن کاروں نے اپنی ضروریات زندگی، خواہشات اور تمناؤں کا خون کیا ہے۔ بڑی بڑی قربانیاں دی ہیں اور انتہائی افلاس میں زندگی بسر کی ہے۔ ادب اور فن کی تخلیق کے لیے اپنی آزادی کے داخلی احساس اور جمالیاتی ذوق کی پاکیزگی کو برقرار رکھنا ضروری ہے۔ اس کے بغیر آرٹ کی تخلیق نہیں ہوتی۔ ٹیگور کے الفاظ میں "تخلیق ادب بڑے جوکھوں کا کام ہے۔ حق اور جمال کی تلاش کرنا ہے تو پہلے 'انا' کی کینچلی کو اتارو، کلی کی طرح سخت ڈنٹھل سے باہر نکلنے کی منزل طے کرو۔ پھر دیکھو کہ ہوا کتنی صاف ہے۔ روشنی کتنی سہانی ہے اور پانی کتنا لطیف ہے، جو ادیب داخلی طور سے بھی اپنا آزادی کی حفاظت نہیں کرسکتا وہ کس منہ سے ادب کی آزادی کی بات کرسکتا ہے اور خارجی آزادی کا مطالبہ کرسکتا ہے۔

اسی سوال کو اس طرح بھی پیش کیاجاسکتا ہے کہ ادب کیا ہے اور سماج اور انسان کو ادب کی کیا ضرورت ہے؟

افلاطون نے اپنی خیالی ری پبلک سے شاعروں کو اس لیے باہر نکال دیا تھا کہ اس کے

نزدیک شاعری صرف حقیقت کی نقالی ہے اور وہ بھی تیسرے درجے کی کیونکہ اصل حقیقت کی نقل یہ دنیا ہے اور اس نقل کی نقل شاعری۔ ظاہر ہے کہ اگر ادب کا مقصد صرف نقالی ہے تو انسان اور سماج کو ادب کی ضرورت ہی نہیں ہے۔ لیکن ارسطو نے شاعری کی تعریف اس طرح کی کہ وہ تخیل کے ذریعے سے فطرت کے امکانات کی از سرِ نو تعمیر کرتی ہے اور اس طرح داخلی طور سے انسان کو بدلنے میں مدد دیتی ہے۔ جب شاعر غم کی تصویر کشی کرتا ہے تو اس کا مقصد یہ نہیں ہوتا کہ اپنے ذاتی غموں کی نمائش کرے اور سر بازار سینہ پیٹے۔ وہ غم کے جذبے کو پوری شدت سے ابھار کر روح کو غم کے جذبے سے پاک کر دیتا ہے۔ وہ خوف کی تصویر دکھا کر انسان کے دل سے خوف نکال دیتا ہے۔ ارسطو نے اس عمل کے لیے یونانی لفظ 'کتھارسس' (Katharsis) استعمال کیا ہے۔ اس کا لفظی ترجمہ تو ممکن نہیں ہے لیکن ہم اردو میں اس کے لیے تزکیہ نفس کا لفظ استعمال کر سکتے ہیں۔ یعنی شاعری (ادب) کا مقصد تزکیۂ نفس ہے۔ ارسطو نے اس طرح ادب کی ایک بہت بڑی خصوصیت کی طرف اشارہ کیا ہے۔ یہ ادب کی جدلیاتی (dialectical) خصوصیت ہے جو ادیب پر اس کے مقصد کے متعلق بہت بڑی ذمہ داری عائد کر دیتی ہے۔ وہ محض زندگی اور حقیقت کی نقالی کر کے اپنے لیے سماج میں جگہ نہیں بنا سکتا۔ اسے زندگی اور حقیقت کو بدلنا ہے۔ اپنے ادب سے یہ مقدس کام لینا ہے کہ وہ زندگی کو خوبصورت بنائے اور سماج کا تزکیۂ نفس کرے۔ کارل مارکس کے الفاظ میں "فلسفیوں نے اب تک دنیا کی تعبیر کی ہے۔ اصل کام اس کو بدلنا ہے۔" جب ہم اس طرح دیکھیں گے تو ہمیں اندازہ ہوگا کہ ترقی پسند مصنّفین کی پہلی کانفرنس کے موقعے پر منشی پریم چند نے اپنے خطبۂ صدارت میں بڑی بلیغ بات کہی تھی کہ "ہمیں حسن کا معیار تبدیل کرنا ہوگا۔"

جو چیز انسان کو حیوان سے ممتاز کرتی ہے اور اسے اشرف المخلوقات کا درجہ دیتی ہے، اس کی شعوری تخلیقی قوت ہے۔ وہ جانوروں کی طرح اپنے فطری قید خانے اور ماحول میں اسیر نہیں رہتا۔ وہ اپنے فطری قید خانوں کی دیواروں کو توڑ دیتا ہے اور ماحول کو تبدیل کر دیتا ہے۔ وہ اپنی محنت کے ذریعے سے فطرت اور عناصر فطرت پر اثر انداز ہوتا ہے اور اس طرح اپنے ماحول کو اپنی ضروریات کے مطابق ڈھالتا ہے۔ خارجی فطرت اور ماحول کی تبدیلی خود انسان کو تبدیل کر دیتی ہے اور یہ تبدیل شدہ انسان دونی تگنی قوت کے ساتھ پھر اپنے ماحول پر حملہ آور ہوتا ہے۔ عمل اور ردِ عمل کا یہ لامتناہی سلسلہ ابتدا سے جاری ہے۔ ادب اور آرٹ بھی اسی سلسلے کی ایک

کڑی ہے۔ آرٹ اور ادب کا استعمال انسان نے ہمیشہ سے حقیقت کو بدلنے کے لیے کیا ہے۔ کبھی اس نے ادب کو جادو سمجھ کر استعمال کیا اور کبھی آرٹ سمجھ کر۔ کبھی شعوری طور سے استعمال کیا اور کبھی نیم شعوری طور سے۔ لیکن استعمال کیا ہمیشہ حقیقت کو بدلنے کے لیے۔ یہ ادب کا سماجی کردار ہے اور جب کبھی ادب سے اس کا یہ سماجی کردار چھیننے کی کوشش کی گئی، اس نے اپنا حسن اور زور کھودیا اور وہ یا تو لفظوں کا گورکھ دھندا بن کر رہ گیا جیسے لکھنؤ اسکول کی انحطاطی شاعری یا اور زیادہ خراب ہو کر چرکین اور جان صاحب کی شاعری۔ حالانکہ حقیقت کو بدلنے میں وہ اب بھی مدد دیتا ہے (کیونکہ اس کا کردار نہیں چھینا جا سکتا) لیکن یہ تغیر سرکہ کو شراب نہیں بلکہ زہر بنا دیتا ہے۔

ادب حقیقت کو بدلتا ضرور ہے لیکن خارجی فطرت اور ماحول پر براہ راست اثر انداز نہیں ہوتا۔ وہ نہ تو کلہاڑی کی طرح درخت کو کاٹ سکتا ہے اور نہ انسانی ہاتھوں کی طرح مٹی سے پیالے بنا سکتا ہے۔ وہ پتھر سے بت نہیں تراشتا بلکہ جذبات و احساسات سے نئی نئی تصویریں بناتا ہے۔ وہ پہلے انسان کے جذبات پر اثر انداز ہوتا ہے اور اس طرح انسان میں داخلی تبدیلی پیدا کرتا ہے اور پھر اس انسان کے ذریعے سے ماحول اور سماج کو تبدیل کرتا ہے۔ وہ انسان کو بہتر انسان بناتا ہے۔ اسے طاقت اور ہمت عطا کرتا ہے۔ وہ اس کے شعور کو تیزی، اور شوق کو گرمی بخشتا ہے۔ اس طرح ادب کا براہ راست تعلق انسان کے جذبات سے ہے۔ ادب کا سب سے بڑا کام انسان کے جذبات کو منظم کر کے نئے سانچے میں ڈھالنا ہے۔ ادب کا یہ کام کسی طرح سحر کاری سے کم نہیں بلکہ اپنے ابتدائی دور میں جب وہ شاعری تک محدود تھا اور رقص و نغمہ کی ہیئت اختیار کرتا تھا، اسے جادو اور منتر ہی کی طرح استعمال کیا جاتا تھا۔

جذبات کو دل سے منسوب کیا جاتا ہے اور شعور کو دماغ سے۔ دل اور دماغ کی یہ تقسیم ایک بہت ہی حسین اور انتہائی شاعرانہ جھوٹ ہے اور ہمیں شاعری کا طلسم باندھنے کے لیے اس حسین جھوٹ کی ضرورت ہے۔ لیکن یہ ہرگز ممکن نہیں کہ اس جھوٹ کو بنیاد بنا کر ادب اور شاعری کو انسانی شعور سے محروم کر دیا جائے۔ شعور کے بغیر جذبہ محض جبلت رہ جاتا ہے اور انسانیت حیوانیت بن جاتی ہے۔ یہی وجہ ہے کہ ہٹلری فاشزم نے شعور کو گندہ کرنے کی کوشش کی اور اس خیال کا اظہار کیا کہ ''ذہنی اور دماغی زندگی قوم کے لیے سم قاتل ہے، اس خیال کی ترقی یافتہ شکل یہ نعرہ ہے کہ ''جب میں تہذیب کا نام سنتا ہوں تو اپنا ریوالور سنبھال لیتا ہوں'' آج بھی سامراج

کا سب سے زیادہ شدید حملہ انسانی شعور پر ہے جسے طرح طرح کے فرضی نظریات گھڑ کر مسخ کرنے کی کوشش کی جارہی ہے۔ ٹی ایس ایلیٹ سے لے کر جس کے نزدیک ''ہم کھوکھلے انسان ہیں''، جن کے دل و دماغ میں ''بھوسا بھرا ہوا ہے''، حسن عسکری تک جسے بنگال کے قحط کی کہانیوں سے زیادہ 'ننگی تصویریں' پسند ہیں کیونکہ وہ اعصاب میں ہیجان پیدا کرتی ہیں، سامراج اور رجعت پرستی کے سارے دلال انسان سے اس کا شعور چھین لینا چاہتے ہیں۔ اسی مقصد کے لیے حسن عسکری نے یہ نظریہ تیار کیا ہے کہ ادیب کی دو حیثیتیں ہوتی ہیں۔ ایک شہری کی حیثیت، اور دوسری فن کار کی، اور ان دونوں میں تضاد ہے۔ اس کا مطلب یہ ہے کہ ادیب پر بحیثیت فن کار کے کوئی سماجی ذمہ داری عائد نہیں ہوتی۔ حالی، شبلی، اقبال، ٹیگور، پریم چند کوئی حسن عسکری کے فاشسٹ نظریات کا ہم نوا نہیں ہے۔ شبلی نے اپنی شاندار تصنیف شعرالعجم میں ایک بڑا اچھا اور مفید نکتہ پیدا کیا ہے کہ شعر کا لفظ شعور سے بنا ہے۔ غرض ادب میں شعور کی اہمیت کسی طرح جذبات سے کم نہیں ہے۔ اس لیے ادب جذبات ہی کی نہیں انسانی شعور کی بھی تنظیم کرتا ہے اور اسے بدلتا ہے۔

جذبات اور شعور کا تعلق بہت اہم ہے۔ جذبے میں شعور کے بغیر گہرائی پیدا ہو ہی نہیں سکتی اور جذبے کی گہرائی کے بغیر ادب ادب نہیں رہ سکتا۔ جذبہ خود شعور کی شدت سے پیدا ہوتا ہے اور تخیل بھی شعور کا محتاج ہے۔ جذبے کی شدت اور گہرائی میں شعور کی شدت اور گہرائی جھلکتی ہے۔ لیکن کبھی کبھی جذبہ غلط بھی ہوتا ہے خواہ وہ کتنا ہی رچا ہوا اور شدید کیوں نہ معلوم ہو۔ اس کی یہ شدت جو جھوٹی شدت ہوتی ہے دراصل ہیجان ہے جو شعور کی خامی کا نتیجہ ہے۔ آرٹ اور ادب میں شعور کی یہ خامی جذبے کی 'گہرائی' اور 'شدت' کے نام پر معاف نہیں کی جاسکتی۔ دراصل جذبے اور ہیجان میں فرق کرنا ضروری ہے۔ شعور وہ کسوٹی ہے جس پر سچے جذبے اور جھوٹے جذبے کو پرکھا اور ہیجان کو پہچانا جاسکتا ہے۔

یہاں ایک دلچسپ سوال پیدا ہوتا ہے۔ قدیم یونانیوں کا شعور آج کے شعور کے مقابلے میں بہت کچا تھا۔ پھر بھی ان کا آرٹ اور ادب حسین اور دلکش ہے اور آج بھی ہم اسے دیکھ کر اور پڑھ کر ششدر رہ جاتے ہیں۔ اس کے شعور نے ایسا حسن کہاں سے پیدا کیا۔ اس سوال کا جواب، میں ایک اور سوال سے دوں گا۔ کیا آج یہ ممکن ہے کہ کوئی انسان قدیم یونانیوں کے شعور کی سطح پر رہ کر اچھا تو کیا قابل برداشت آرٹ بھی پیدا کرسکے؟ وہ بہت بھونڈے قسم کی نقالی

کر سکتا ہے۔ آرٹ ہرگز نہیں پیدا کر سکتا۔ قدیم یونانی شعور میں انسانیت کے سماجی بچپن کی معصومیت اور حیرت تھی۔ ہمارے شعور میں انسانیت کی جوانی کی پختگی ہے۔ اب ہم وہ معصومیت و حیرت پیدا نہیں کر سکتے۔ کارل مارکس نے یونانی آرٹ کے سلسلے میں بڑی حسین بات کہی ہے کہ ہم بچوں کی معصوم اور تصنع سے خالی حرکتیں دیکھ کر بہت خوش ہوتے ہیں لیکن خود بچے نہیں بن سکتے۔ دوبارہ بچہ بننے کی کوشش بچکانہ اور مضحکہ خیز حرکت ہے۔

پہلے گڑیوں کے ساتھ طلسم کا تصور وابستہ تھا۔ بوڑھی عورتیں ان سے کھیلتی تھیں اور جوان لڑکیاں اس تماشے سے زندگی کا سبق سیکھتی تھیں لیکن آج بچے گڑیوں سے کھیلتے ہیں۔ کل چاند میں بیٹھ کے کوئی بڑھیا سوت کاتتی تھی، سمندر میں جل پریاں ناچتی تھیں، ہوا میں پریوں کے اڑن کھٹولے اڑتے تھے، لیکن آج انساں برفستانوں میں کاشت کرنے کے لیے مریخ کے پودوں کا مطالعہ کر رہا ہے (سوویت یونین)، اور چاند کے سفر کی تیاریاں ہو رہی ہیں۔ فطرت پر انسان کا اقتدار بڑھ گیا ہے اور انسانی شعور کہیں سے کہیں پہنچ گیا ہے جس کی جھلک اس دور کے ادب میں بھی نظر آرہی ہے۔ آج کا ادب 'گردش چرخ کہن' کی باتیں نہیں کرتا بلکہ زمین کی گردش کی باتیں کرتا ہے وہ بھی بالکل دوسرے معنوں میں۔

شعور کو تاریخ اور ماحول سے الگ نہیں کیا جا سکتا۔ اس کا تاریخی ارتقا ہوا ہے اور وہ تغیر کی بہت سی منزلوں سے گزرا ہے اور گزر رہا ہے۔ ہر چیز کی طرح انسانی سماج کے ساتھ ساتھ شعور بھی بدلتا ہے اور جذبات بھی۔ انسانی فطرت ازلی اور ابدی نہیں ہے۔ شعور اور جذبات بھی ازلی اور ابدی نہیں ہیں۔ تغیر اور تبدیلی ناگزیر ہے۔ یہ ارتقا کا عمل ہے جس نے غاروں میں بسنے والے درندے کو انسان بنایا ہے۔ اس لیے شعور کی تبدیلی انسانی فطرت کا تقاضا ہے۔ اگر شعور ناپختہ ہے تو اسے تبدیل کرنے کی ضرورت ہے۔

شعور کی تبدیلی ہمارے احساس حسن اور ذوق جمال پر بھی اثر انداز ہوتی ہے اور جمالیاتی قدریں بدل جاتی ہیں۔ دراصل احساس حسن اور ذوق جمال شعور کی ایک قسم ہے جو زمان و مکان کے قیود سے آزاد نہیں ہے۔ سماجی کشمکش اور زندگی کی جدوجہد کے ساتھ اس کا تاریخی ارتقا ہوا ہے۔ کوئی انسان ماں کے پیٹ سے کوئی مخصوص ذوق لے کر پیدا نہیں ہوتا۔ اس کے اعصاب میں محسوس کرنے کی صلاحیت ہوتی ہے جو خود صدیوں کے ارتقا کا نتیجہ ہے۔ یہ صلاحیت ترقی کر کے ذوق اس وقت بنتی ہے جب وہ تاریخی حالات کے دائرے میں، زندگی اور

سماج کے حقائق سے دوچار ہوتی ہے۔

انسان اپنے حواس خمسہ کے بغیر حسن کا احساس نہیں کرسکتا۔ یہ حواس کسی حد تک جانوروں میں بھی پائے جاتے ہیں لیکن انسان جس طرح مختلف قسم کی خوشبو میں فرق کرتا ہے، مختلف قسم کی آوازوں میں بہت ہی لطیف تمیز کرتا ہے، انسانی انگلیاں جس طرح نرم، سخت اور کھردری سطح کو محسوس کرتی ہیں، آنکھیں جس طرح رنگوں کے باریک سے باریک فرق کو دیکھتی ہیں اور زبان لطیف سے لطیف ذائقے سے لطف اٹھاتی ہے یہ جانوروں کے حواس خمسہ سے ممکن نہیں، حالانکہ بعض جانور انسان سے زیادہ تیز سنتے ہیں اور بہت دور سے بو سونگھ لیتے ہیں۔ وہ تمیز اور فرق اس طرح نہیں کرسکتے جو انسان کی خصوصیت ہے۔ (پھر سب سے بڑی بات یہ ہے کہ انسان اپنے تصور میں چکھ سکتا ہے، سونگھ سکتا ہے، سن سکتا ہے، محسوس کرسکتا ہے اور کہہ سکتا ہے: ''بزم خیال میکدۂ بے خروش ہے'')۔ یہ انسانی خصوصیات خود مختلف انسانوں میں مختلف ہوتی ہیں۔ جس کے کان موسیقی سے آشنا نہیں ہیں وہ 'بھیرویں' اور 'شام کلیان' میں فرق نہیں کرسکتا۔ جن آنکھوں نے ہزاروں تصویروں کو نہیں دیکھا ہے وہ اجنتا اور چغتائی کی تصویروں کے خطوط اور رنگوں میں امتیاز نہیں کرسکتیں۔ یہ ذوق کی تربیت کا سوال ہے جو ہمیشہ مخصوص تاریخی حالات میں، مخصوص سماجی اثرات اور عناصر کے تحت ہوتی ہے۔

آج ہمارے لیے پھول حسین ہے۔ دریا کی روانی دلکش ہے۔ شفق اور قوس قزح کے رنگوں میں بلا کا جادو ہے۔ ہم انھیں دیکھتے ہیں اور ان سے لذت حاصل کرتے ہیں اور ایک لمحے کے لیے بھی یہ نہیں سوچتے کہ اس لذت کے سرچشمے کہاں ہیں اور ان تمام مظاہر کا حسن ہماری خارجی زندگی اور شعور اور ان کی حرکت کے ساتھ کہاں تک وابستہ ہے۔ لیکن حقیقت یہ ہے کہ یہ ملکہ الہامی نہیں بلکہ اکتسابی ہے جسے انسان نے صدیوں کی محنت اور جانفشانی کے بعد حاصل کیا ہے۔ جس طرح ہم کھانا کھاتے وقت یہ نہیں سوچتے کہ یہ غذا کس محنت اور جانفشانی سے پیدا کی گئی ہے، کس کس جتن سے حاصل کی گئی ہے، اس کی قیمت کیا ہے، اور اس کے کیمیاوی عناصر ترکیبی کیا ہیں کیونکہ کھاتے وقت ہم صرف ذائقے کو اہمیت دیتے ہیں اسی طرح جمالیاتی تجربے کے وقت ہم اس کے سرچشموں اور تاریخی جڑوں کا پتہ لگانے کی کوشش نہیں کرتے اور صرف لطف اندوز ہوتے ہیں۔ لیکن جب تجزیہ اور تنقید کا وقت آتا ہے تاکہ ہم اپنے علم کو منظم کرکے نئی تخلیق کے لیے بہتر صلاحیت پیدا کریں تو ہم سماجی اور تاریخی جڑوں کو تلاش کرنے لگتے ہیں۔

کوئی کسان بیج بوتے وقت اناج کو کھانے نہیں لگتا۔

اگر تجزیہ کیا جائے تو آخر میں ہر حسین چیز انسان کے مجموعی مفاد سے وابستہ نظر آئے گی (خواہ وہ سماجی اور جسمانی مفاد ہو خواہ ذہنی اور اخلاقی) جو چیز مفید نہیں وہ حسین نہیں ہو سکتی۔ پھول سے انسان نے بیج حاصل کیے ہیں اور بیج سے غذا (رنگ اور عطر بہت دیر میں حاصل کیے گئے ہیں)۔ دریاؤں سے اس نے اپنی پیاس بجھائی ہے اور اپنے کھیتوں کو سینچا ہے اور موجوں کے دوش پر سوار ہو کر مسافت طے کی ہے۔ شفق نور کی پہلی اشاعت ہے۔ وحشی انسان کی راتیں بڑی بھیانک ہوتی تھیں اور وہ اجالے کے لیے شفق کی پہلی سرخ لکیر کا منتظر رہتا تھا۔ قوس قزح (اندر دھنش) میں کمان کا لوچ اور خم ہے اور کمان کی ایجاد انسان کے تہذیبی، تمدنی اور سماجی ارتقا میں بہت اہمیت رکھتی ہے۔ (رنگوں کی تنظیم بھی روح میں ایک خاموش ترنم اور داخلی آہنگ پیدا کرتی ہے لیکن یہ احساس بہت بعد کی چیز ہے) اس طرح ابتدا میں انسان ان چیزوں سے مانوس ہوا اور پھر صدیوں میں کہیں جا کر پھول حافظ اور کیٹس کا گلاب بن سکا ہے (جنگلی گلاب کو باغوں کا گلاب بنانے کے لیے انسان نے بڑی محنت کی ہے) بھیڑیے کے بھٹ میں پلے ہوئے آدمی اور بندر کے لیے حسین سے حسین گلاب بھی رنگ و بو کا لطیف احساس نہیں بلکہ کھانے کی چیز ہے (کاڈویل) اس لیے یہ محض جہالت اور توہم پرستی نہیں تھی کہ ہمارے پرکھوں نے سحر کو اوشا دیوی اور دریا کو گنگا ماتا بنا دیا اور پھر ان دیوتاؤں اور دیویوں نے انسانوں کی سی حسین و جمیل شکل اختیار کر کے آرٹ اور ادب کا روپ دھار لیا۔ پہلے انسان نے اپنے آپ کو فطرت کی شکل میں دیکھا اور جانوروں اور درختوں سے وابستہ کیا اور اپنے قبیلے کے لیے وہاں سے نام حاصل کیے اور پھر اس نے فطرت کو انسانوں کی شکل میں دیکھا اور انسانوں کو دیوتا بنا دیا جو تمام ارضی خصوصیات کے حامل تھے۔ طبقاتی سماج نے ان دیوتاؤں کو آسمانوں کے نیلے پردوں میں چھپا دیا اور وہ عوام اور ان کی محنت کے عمل سے دور، جہاں سے انھیں خیالی روپ ملا تھا، ماورائیت کے دھندلکوں میں کھو گئے۔ اس وقت انسان نے اپنے دیوتاؤں کے مقابلے پر اپنے ہیرو لا کھڑے کیے۔ گورکی نے بتایا ہے کہ انسان نے پہلے دیومالا کے کرداروں کی تخلیق کی اور پھر ان کے مقابلے پر اپنے افسانوی ہیرو تراشے جو عوام کی مجموعی صفات کا پیکر ہوتے ہیں۔

انیسویں صدی کا روسی مفکر اور نقاد پلیخنوف (Plakhanov) نے اپنی کتاب 'تاریخی مادیت اور فنون لطیفہ' میں جمالیات سے بحث کرتے ہوئے ڈارون اور ایک جرمن عالم بوخر (buehar)

کی تحقیقات سے یہ ثابت کیا ہے کہ انسان کے ذوق جمال کے سرچشموں کا پتہ لگانے کے لیے سماجی علوم کی مدد لینا ضروری ہے کیونکہ سماجی ماحول اور سماجی ترقی نے ہر انسانی گروہ (قبیلہ، سماج، قوم، طبقہ) کے ذوق جمال کی تربیت اور تشکیل کی ہے۔ اس سلسلے میں اس نے مختلف تہذیبی سطحوں اور مختلف تاریخی سماجوں سے بعض بڑی دلچسپ مثالیں پیش کی ہیں۔ مثلاً بعض نیم وحشی قبائل کے مرد جانوروں کی کھال اوڑھ کر اور ان کے دانتوں اور سینگوں سے اپنی آرائش کر کے اپنے آپ کو حسین سمجھنے لگتے ہیں۔ ظاہر ہے کہ یہ وہ قبائل ہیں جن کی زندگی کا دارومدار شکار پر ہے اور ان کے سماج کا ارتقا وہیں رک گیا ہے۔ ان کے حسن کے تصور کے پیچھے یہ تصور کارفرما ہے کہ طاقتور (جانور) کو زیر کرنے والا (انسان) خود بھی طاقتور ہوتا ہے اور طاقتور حسین ہے۔ یہاں حسن طاقت کے تصور سے اپنے خط و خال حاصل کرتا ہے۔ اسی طرح بعض دوسرے قبائل میں عورتیں لوہے کے زیورات پہنتی ہیں اور ان سے اپنے حسن کی آرائش کرتی ہیں۔ حسن کا یہ تصور لوہے اور دھات کے زمانے کی یادگار ہے جس میں لوہا سب سے زیادہ مفید اور قیمتی دھات سمجھا جاتا تھا۔ افریقہ کے ایک حبشی قبیلے کی امیر عورتیں چھوٹی چھوٹی جوتیاں پہنتی ہیں جن میں ان کے پاؤں بمشکل سماتے ہیں۔ جب وہ یہ جوتیاں پہن کر چلتی ہیں تو ان کی چال میں ایک خاص قسم کا لوچ پیدا ہو جاتا ہے اور چال کا یہ لوچ حسین سمجھا جاتا ہے۔ لیکن اسی قبیلے کی غریب عورتیں ایسی جوتیاں نہیں پہنتی ہیں کیونکہ انھیں کام کرنا پڑتا ہے اور انھیں اپنی چال میں سست رفتاری کا لوچ پیدا کرنے کی ضرورت نہیں۔ یہاں امیر عورتوں کے حسن کا تصور طبقاتی تقسیم کی وجہ سے کاہلی اور بیکاری سے وابستہ ہے۔

خود ہندوستان کے جنگلوں اور پہاڑوں میں آدیواسی قبیلوں کی زندگی کا مطالعہ اس نقطۂ نظر کی تصدیق کر دے گا۔ کٹنی اور بلاس پور کے درمیان پہاڑی علاقوں میں ایک چھوٹا سا آدیواسی قبیلہ آباد ہے جو آریوں سے بھی پرانا ہے۔ وہ لوگ لوہے، آگ اور کوئلے کی پرستش کرتے ہیں اور 'آگاریا' کہلاتے ہیں۔ ان کی دیومالا میں صرف تین دیوتا ہیں۔ لوہ اسور، اگنی اسور اور کوئلہ اسور، ان کے افسانوی ادب میں (اگر اسے ادب کہا جا سکے) ایک 'لوکھنڈی راجہ' ہے اور ایک کردار جوالا مکھی ہے۔ ان کی کہانیاں اس قسم کی ہیں کہ برہما نے لوہا چرا لینا چاہا تو لوہا ساری دھرتی میں بکھر گیا۔ اس طرح ہر جگہ لوہے کی کانیں ملتی ہیں۔ یہ کہانی آریوں اور آگاریوں کی کشمکش کا پتہ دیتی ہے۔ ان کے زیورات، آرائش اور حسن کے تصور میں لوہا، کوئلہ اور آگ شامل

ہے۔ ایک یوروپین پادری ایلون واریر نے، جس نے اس قبیلے اور ایسے ہی دوسرے قبیلوں کی زندگی کا مطالعہ کیا ہے، لکھا ہے کہ جب شروع شروع میں وہاں ریل کی پٹریاں بچھائی گئیں تو آگاریوں نے انجن کو دیوتا سمجھ لیا جس کو آگ، لوہا اور کوئلہ مل کر بناتے ہیں اور طاقت بخشتے ہیں۔

ذوق جمال کا فرق تہذیب و تمدن کی مختلف سطحوں پر نظر آتا ہے جو سماجی ماحول کے ساتھ بدلتی ہیں۔ ہم موٹے طریقہ سے انسانی تہذیب کے چار دور قرار دے سکتے ہیں جو ذرائع پیداوار، طریق پیداوار، اور سماجی تنظیم کے چار دور ہیں اور ہر دور اپنے ساتھ اپنا مخصوص نظام سیاست، اخلاقیات، آرٹ اور ادب لے کر آیا ہے۔ ابتدائی قبائلی دور کے بعد جب انسان طبقوں میں تقسیم نہیں تھا، غلام داری کا دور آیا جس میں انسانیت آقاؤں اور غلاموں میں بٹ گئی۔ (ہندوستان میں اس کی شکل یونانی شکل سے مختلف تھی)۔ پھر جاگیرداری دور آیا اور انسانیت جاگیردار اور کسان میں تقسیم ہوگئی (اس کی بھی شکل ہندوستان میں یورپ سے کسی قدر مختلف تھی)۔ تیسرا دور سرمایہ داری کا ہے جس میں سرمایہ دار اور مزدور متضاد طبقے ہیں۔ اب انسانیت اور سماج اپنی تہذیب کے چوتھے دور میں داخل ہو رہے ہیں جب طبقات کی تقسیم ختم ہو رہی ہے اور ایک متحدہ اور منظم انسانیت پیدا ہو رہی ہے۔ ہر دور کا اپنا اپنا ذوق جمال ہے۔ یہاں ایک غلط فہمی پیدا ہونے کا امکان ہے جسے دور کر دینا ضروری ہے۔ ایک دور اور دوسرے دور کے ذوق جمال میں فرق ضرور ہوتا ہے لیکن دونوں کے درمیان لوہے کی دیوار نہیں کھڑی ہوتی۔ ہر دور کا ذوق جمال پچھلے دور کی بہترین قدروں کا حامل ہوتا ہے اور ان میں نئے اضافے کرتا ہے۔ ایک بھدی مثال سے یہ بات زیادہ واضح ہو جائے گی۔ اجنتا کی تصویروں کے خطوط کا خاموش ترنم، انسانی جسموں کا لوچ، ان کا تناسب اور حسن ہمارے ذوق جمال کا ایک حصہ ہے لیکن مشین کے پرزوں کی مترنم حرکت، انجن اور ہوائی جہاز کے فولادی حسن کے خطوط اجنتا کے صناعوں کے ذوق جمال کا حصہ نہیں تھے اور نہ ہو سکتے تھے۔ ممتاز حسین کے الفاظ میں "ہمارا علم یقیناً اضافی ہے لیکن ایک مخصوص دور کی صداقت مطلق بھی ہوا کرتی ہے۔ اگر صداقت کا یہ نظریہ نہ ہو تو ہماری تمام جدوجہد اور قدروں کے تحفظ کے لیے مر مٹنے کا حوصلہ بالکل ہی بے معنی ہو جائے لیکن جب ہمارا علم بڑھتا ہے اور ہم کسی حقیقت کے نئے پہلو دریافت کرتے ہیں تو پرانی صداقت اضافی بن کر ایک نئی صداقت کو جنم دیتی ہے۔ جو اپنے وقت کے لیے مطلق ہو جاتی ہے... ہمارے علم کا اضافہ پرانی صداقت کو جھوٹ ثابت نہیں کرتا کیونکہ صداقت کی کوئی

نہ کوئی چھینٹ ضرور باقی رہتی ہے، یہی ذوق جمال کا حال ہے۔

دوسری چیزوں کے علاوہ ذوق جمال کے فرق سے بھی ادب اور فن کے قومی اور طبقاتی کردار کا تعین ہوتا ہے اور صورت و معنی کی تشکیل ہوتی ہے۔ غالب اور والٹ وہٹ مین (Walt Whitman) کی شاعری کا فرق پکار پکار کر کہہ رہا ہے کہ ایک جاگیرداری سماج کا شاعر ہے اور دوسرا سرمایہ داری سماج کا۔ استاد فیاض خاں اور پال روبسن کی موسیقی میں بھی سماجی اور تہذیبی حالات کا یہ فرق نمایاں ہے۔

لیکن اس سے یہ نہیں سمجھنا چاہیے کہ یکساں سماجی اور تہذیبی ماحول کے تمام انسانوں کا ذوق جمال یکساں ہوگا۔ یہ صحیح ہے کہ کسی ایک سماجی اور تہذیبی ماحول کے انسانوں کا ذوق جمال مجموعی طور سے یکساں کہا جاسکتا ہے لیکن اس میں بھی ہر شخص کے احساس اور ذوق کی انفرادی خصوصیات الگ الگ ہوں گی۔ ایک جرمن مفکر فرینز میہرنگ (Franz Mehring) کے الفاظ میں "یہ سوال کہ انسان کس طرح محسوس کرتا ہے طبیعی علوم، خصوصاً عضویات (علم افعال اعضا) کے دائرے میں آتا ہے لیکن یہ سوال کہ انسان کیا محسوس کرتا ہے اور سماجی علوم خصوصاً جمالیات کے دائرے میں آتا ہے۔ اگر آسٹریلیا کا ایک وحشی (بوش مین) اور یورپ کا ایک مہذب آدمی دونوں بیک وقت بتھون (Bethovan) کا نغمہ سنیں یا رافیل کی بنائی ہوئی حضرت مریم کی تصویریں دیکھیں تو نفسیات طبیعی کے اعتبار سے دونوں کے محسوس کرنے کا عمل ایک سا ہوگا کیونکہ جمالیاتی اعتبار سے دونوں انسان ہیں۔ لیکن وہ دونوں جو چیز محسوس کریں گے وہ مختلف ہوگی کیونکہ سماج کے افراد کی حیثیت سے دونوں مختلف تاریخی حالات کی تخلیق ہیں اور ایک دوسرے سے بالکل مختلف ہیں۔ لیکن ایسی بھونڈی مثال کی ضرورت نہیں کیونکہ تہذیب و تمدن کی ایک ہی سطح پر بھی ایسے دو آدمی نہیں ملیں گے جن کے جمالیاتی احساسات یکساں ہوں۔ سماجی مخلوق کی حیثیت سے ہر فرد ماحول کے مختلف عناصر (factors) کا ڈھالا ہوا ہے جو برابر ایک دوسرے کو کاٹتے رہتے ہیں اور آپس میں خلط ملط ہوتے رہتے ہیں اور اس طرح وہ ہر انسان کے احساس کو مختلف شکلوں میں ڈھالتے ہیں۔ یہی وجہ ہے کہ ہر شخص کا اپنا انفرادی ذوق ہوتا ہے۔

ہر شخص کے ذاتی تجربات الگ الگ ہوتے ہیں جو اس کے ذوق جمال پر رنگ چڑھاتے رہتے ہیں۔ یہ ممکن ہے کہ میں گلاب کا پھول دیکھ کر اپنی محبوبہ کا چہرہ یاد کرنے لگوں اور آپ

گلاب کا وہی پھول دیکھ کر انیس کا شعر پڑھنے لگیں:

تھا چرخِ اخضری پہ وہ رنگ آفتاب کا
گویا چمن میں پھول کھلا ہے گلاب کا

اس طرح خیالات اور یادوں کا ایک کارواں ہمارے دل و دماغ سے گزر جاتا ہے اور جمالیاتی حظ کی شکل میں اپنے نقشِ قدم چھوڑ جاتا ہے۔ پرانے سے پرانے ادبی شہ پارے اور آرٹ کے نمونے بھی ہماری یادوں اور سوئے ہوئے خیالات کو جگاتے ہیں اور ہم شیکسپیئر کے ڈراموں میں اپنے عہد کی تصویر دیکھنے لگتے ہیں۔

جمالیاتی ذوق کی حقیقت اس سے زیادہ نہیں ہے حالانکہ اس کا یہ داخلی پن بھی تاریخ اور ماحول میں اس حد تک اسیر رہتا ہے کہ گلاب کا پھول دیکھ کر حبشی سماج میں نہ تو محبوبہ کا چہرہ یاد آ سکتا ہے اور نہ انیس کا شعر۔

جو لوگ جمالیاتی ذوق کو وجدانی، داخلی اور بالکل انفرادی سمجھتے ہیں وہ خیال پرستی، تصوریت، عینیت، اور ماورائیت کے مرتکب ہوتے ہیں اور شعوری یا غیر شعوری طور سے رجعت پرستی کے لیے راستے کھولتے ہیں جن کے پیچ و بظاہر کتنے ہی حسین کیوں نہ ہوں بہر حال ہوتے ہیں خطرناک۔

وجدانی اور داخلی بنیادوں پر اس سوال کا جواب نہیں دیا جا سکتا کہ میرا جمالیاتی ذوق آپ کو کیوں محظوظ کرتا ہے۔ جب تک ادیب اور اس کے پڑھنے والوں کے درمیان مشترک جمالیاتی قدریں نہ ہوں گی، جب تک ان دونوں کے جمالیاتی ذوق کی سرحدیں کہیں ملیں گی نہیں تب تک ادب سے نہ لطف اٹھایا جا سکتا ہے اور نہ اسے سمجھا جا سکتا ہے۔ اس لیے جمالیاتی ذوق کو وجدانی قرار دینے کی کوشش ادب کو محدود کر دیتی ہے۔

آجکل کے زمانے میں جمالیات کا وجدانی تصور آرٹ اور ادب کو عام انسانوں اور زمین کی سطح سے اٹھا کر آسمان کی بلندی پر رکھ دیتا ہے جس کے معنی یہ ہیں کہ خدا کے چند برگزیدہ بندوں کے سوا اور کوئی شعر و فن کے اسرار و رموز سے واقف نہیں ہو سکتا اور عام انسان اس سے لطف اندوز نہیں ہو سکتے۔ آرٹ اور ادب کا یہ تصور فن کار اور عوام کے درمیان جھوٹے ذوق کی ایک دیوار کھڑی کر دیتا ہے اور آرٹ اور ادب سے اس کی سب سے بڑی خصوصیت یعنی اس کا سماجی کردار چھین لیتا ہے۔ اس لیے یہ تصور مضر ہے۔ ہم کبھی کبھی غیر شعوری طور سے اس تصور کا

شکار ہو جاتے ہیں جس کی وجہ سے ہمارے فن میں تضاد پیدا ہوتا ہے اس لیے اس کے خلاف شعوری جدوجہد ضروری ہے اور ہر اس ادیب کے لیے ضروری ہے جو عوام سے اپنا اور اپنے فن کا رشتہ جوڑنا چاہتا ہے۔

اپنا ذوق جمال انسان نے بالکل اس طرح حاصل کیا ہے جس طرح اس نے اپنے ہاتھ اور اپنا دماغ حاصل کیا ہے۔ زندہ رہنے کی جدوجہد میں اس نے درندگی چھوڑ کر انسانیت حاصل کی ہے! اور انسان بننے کی جدوجہد میں فنون لطیفہ اور سائنس کو پیدا کیا ہے۔ جس کی ابتدائی شکل جادو تھی۔ یہ جدوجہد آج بھی جاری ہے اور ہمیشہ جاری رہے گی۔ اس لیے آرٹ ادب اور سائنس انسان اور اس کی جدوجہد سے کبھی الگ نہیں ہو سکتے اور الگ ہو کر کبھی زندہ نہیں رہ سکتے۔ طبقاتی کشمکش اس جدوجہد کا نہایت اہم حصہ ہے۔ انسان کا شعور، احساس، جذبہ، اسی جدوجہد کے ساتھ وابستہ ہے۔ یہ جدوجہد انسان کے شعور کو متاثر بھی کرتی ہے اور اس سے متاثر ہوتی بھی ہے۔

ہمیں آج ذوق جمال کے سرچشموں اور مادی بنیادوں کا پتہ لگانے میں دشواری اس وجہ سے پیش آتی ہے کہ طبقاتی سماج میں ادیبوں اور شاعروں کا پیداواری عمل سے براہِ راست تعلق نہیں ہے۔ اس لیے براہِ رات تعلق ثابت کرنے کے لیے ابتدائی سماج اور قبائلی نظام سے مثالیں تلاش کرنی پڑتی ہیں جہاں سماجی عمل اتنا پیچیدہ نہیں تھا۔ اس بنیاد سے چل کر عہد بہ عہد کی ترقی اور تغیر کا جائزہ لیا جاسکتا ہے (یہ جائزہ میرے موضوع سے خارج ہے)۔

انسان کے ذوق جمال کو قوموں میں اور قوموں کے ذوق جمال کو ان کے تاریخی اور سماجی ادوار میں اور مختلف ادوار کے ذوق جمال کو ان ادوار کے طبقات میں اور طبقات کے ذوق جمال کو مختلف افراد کے انفرادی ذوق جمال میں تقسیم کیا جاسکتا ہے۔ اس طرح مختلف افراد، طبقات اور اقوام کے ذوق جمال کے فرق کو سمجھا بھی جاسکتا ہے اور بدذوقی کو جو مختلف اسباب مثلاً مواقع کی کمی یا لاعلمی سے پیدا ہو سکتی ہے دور بھی کیا جاسکتا ہے۔ یعنی ذوق جمال کا علمی تجزیہ اور ذوق کی تربیت ممکن ہے۔

جمالیات، جسے الہامی اور وجدانی چیز سمجھا جاتا ہے، آرٹ اور ادب کی سائنس ہے جس پر ادب اور سماج، ادیب اور عوام کے باہمی رشتہ کا تعین اور صورت و معنی کے مختلف مسائل کے حل کرنے اور بہتر سے بہتر ادب کی تخلیق کرنے کی ذمہ داری عائد ہوتی ہے۔ اس لیے جمالیات

تمام سماجی علوم سے اکتساب کرتی ہے اور فلسفے اور سائنس کی مشعل لے کر چلتی ہے۔

ترقی پسند تحریک جمالیات کے سائنٹفک اور علمی تصور ہی کو اپنا سکتی ہے۔ وہ اسی پیمانے سے ادب کی رفتار ناپتی ہے اور اسی کسوٹی پر اسے کستی ہے۔ وہ ادب کی مستقل، ابدی اور بلا تغیر پذیر قدروں کی قائل نہیں ہے کیونکہ اس کا تصور تاریخی اور سماجی ہے۔ وہ ادب کو تاریخ کی حرکت اور سماج کی جنبش کے ساتھ دیکھتی ہے اور ادب کو بھی تاریخ کی حرکت اور سماج کی جنبش کا آلۂ کار سمجھتی ہے۔

ذوقِ جمال کی طرح ادب کے بھی سماجی اور مادی سرچشموں کا پتہ لگانے کے لیے ہمیں پھر ابتدائی انسانی سماج اور جنگلوں میں بسنے والے آدیواسی قبیلوں کی زندگی کا جائزہ لینا پڑے گا جہاں آرٹ اور ادب کا تعلق طریق پیداوار سے براہ راست ہے اور ہمارے طبقاتی سماج کی سی پیچیدگی پیدا نہیں ہوتی ہے۔

ہندوستان میں اس موضوع پر اب تک کام نہیں کیا گیا ہے اور ہماری ابتدائی تاریخ — زمانۂ ماقبل تاریخ — پر لاعلمی کے پردے پڑے ہوئے ہیں۔ لیکن دوسرے ممالک کے مفکروں اور عالموں نے پچھلے سو برس میں اس موضوع پر بڑی محنت سے کام کیا ہے اور بڑے مفید نتیجے نکالے ہیں۔ اس سلسلے میں دو جدید انگریز مصنف خاص طور سے قابلِ ذکر ہیں۔ ایک کاڈویل جس نے اپنی کتاب 'خیال اور حقیقت' میں شاعری کے سرچشموں سے تفصیلی بحث کی ہے۔ دوسرا مصنف جارج طامسن ہے جس نے اپنی کتاب میں 'قدیم یونانی سماج کا مطالعہ' کیا ہے۔

شاعری انسان کا سب سے ابتدائی جمالیاتی عمل ہے اور جب شاعری ایک الگ صنف کی حیثیت سے نہیں ملتی تو وہ رقص، موسیقی، مذہب اور جادو کے ساتھ ملی ہوئی رہتی ہے اور اخلاقی، سماجی اور سیاسی اصولوں کی ترویج کے لیے استعمال کی جاتی ہے، اس لیے ساری دیومالا شاعری کے سانچے میں ڈھلی ہوئی ہے اور ابتدائی مذاہب کی کتابیں بھی شاعری کے انداز میں لکھی ہوئی ہیں۔

اس کے بعد کاڈویل نے لکھا ہے کہ شاعری اپنی بنیادی خصوصیت کے اعتبار سے گیت ہے اور گیت اپنی بنیادی خصوصیت کے اعتبار سے، اپنے ترنم کی وجہ سے ایک ایسی چیز ہے جو مل کر گائی جائے اور اجتماعی جذبے کے اظہار کا ذریعہ بن سکے۔ لیکن سوال یہ ہے کہ قبیلے کو اس اجتماعی جذبے کی کیا ضرورت ہے۔ اگر شیر یا دشمن حملہ کرتا ہے، زلزلہ آتا ہے یا کوئی اور مصیبت

نازل ہوتی ہے تو پورا قبیلہ اس وقت کے حالات کے مطابق اس خطرے کے تدارک کے لیے فوراً اجتماعی اقدام کرتا ہے۔ اس وقت سب کو خطرہ ہے، سب ڈرے ہوئے ہیں، اس لیے کسی ایسے آلۂ کار کی ضرورت نہیں ہے جو اس موقعے پر اجتماعی جذبہ پیدا کرے۔ خطرہ سامنے ہے اور پورا قبیلہ خوف زدہ ہرنوں کی ڈار کی طرح چونک پڑا ہے۔ لیکن ایسے آلۂ کار کی ضرورت اس وقت محسوس ہوتی ہے جب اس قسم کا کوئی خطرہ فوری طور سے سامنے نہ ہو لیکن اس کا امکان ضرور ہو۔ اس بنیاد پر شاعری، قبیلے کی معاشی زندگی سے پیدا ہوتی ہے۔ اس طرح حقیقت خیال میں تبدیل ہو جاتی ہے اور شاعری جنم لیتی ہے۔

جانوروں کی زندگی کے برعکس انتہائی پس ماندہ قبیلے کی بھی زندگی کا تقاضا یہ ہے کہ وہ کچھ ایسے اقدامات کرے جو جبلی نہیں ہیں، جن کا تقاضا اس قبیلے کی غیر حیاتیاتی یعنی معاشی ضروریات کرتی ہیں۔ مثلاً فصل کاٹنا۔ یہ ضروری ہے کہ کسی سماجی طریقے سے جبلتوں کو فصل کاٹنے کی ضرورت کے ماتحت کر دیا جائے۔ اس طریقے کا ایک نہایت اہم جزو قبیلے کا اجتماعی تہوار ہے جو بند جذبات کو آزاد کر کے اجتماعی طور سے ان کی شیرازہ بندی کر دیتا ہے۔ اصل چیز کھیت کی فصل ہے جو اس تہوار کے موقعے پر خیالی چیز بن جاتی ہے۔ اصل چیز سامنے نہیں ہے لیکن خیالی چیز موجود ہے جو پورے قبیلے کے واہمے (phantasy) میں ابھر آئی ہے۔ رقص کی حرکات، موسیقی کی آوازوں اور شاعری کے ترنم کے ذریعے سے قبیلے کا ہر فرد واہمے کی اس دنیا میں پہنچ گیا ہے جہاں فصل لہلہا رہی ہے۔ یہ دنیا حقیقی دنیا سے بھی زیادہ حقیقی معلوم ہوتی ہے۔ وہ فصل جو ابھی زمین میں بوئی بھی نہیں گئی ہے خیال کی دنیا میں سرسبز و شاداب ہے[1] اور یہ چیز قبیلے کو اس محنت پر آمادہ کرتی ہے جو فصل اگانے کے لیے ضروری ہے۔ اس طرح شاعری رقص، رسم (ritual) اور نغمے کے ساتھ مل کر ایک ایسی محرک بن جاتی ہے جو قبیلے کی جبلی طاقتوں کو اجتماعی عمل میں تبدیل کر دیتی ہے۔ اب یہ کہنا غلط نہ ہوگا کہ شاعری براہِ راست انسان کی معاشی ضروریات اور عمل سے پیدا ہوتی ہے۔ (کاڈویل کی یہ تحقیق کہ شاعری فصل کاٹنے کے عمل سے پیدا ہوئی ہے ذرا مشکوک ہے اور جبلتوں کو سماجی ضروریات کے ماتحت کر دینے کا نظریہ غلط معلوم ہوتا ہے۔ کاڈویل پر یونگ کے نظریات کے اثرات بھی معلوم ہوتے ہیں اس لیے کاڈویل کے نظریات شعری

---

1. دیدہ ور آنکہ تا نہد دل بہ شمار دلبری — در دل سنگ بنگرد رقص بتان آذری (غالب)
دانہ را کہ بہ آغوش زمیں است ہنوز — شاخ در شاخ برومند و جواں می بینم (اقبال)

کے بارے میں ذرا احتیاط رہنا چاہیے۔)

شعر اور معاشی نظام کے براہِ راست تعلق کی یادگاریں آج بھی نچلی سطح کے معاشی نظاموں میں، افریقہ کے جنگلوں، ہندوستان کے آدیواسی قبیلوں اور دیہات کے کسانوں میں بڑی آسانی سے مل جائیں گی۔ مثلاً گونڈ، بھیل، سنتھال، سینگ ماریا، بیگا، آگاریاں اور ایسے ہی دوسرے قبائل کے فنونِ لطیفہ، ان کے گیت اور ناچ براہِ راست ان کے طریقِ پیداوار سے وابستہ ہیں۔ گاؤں میں آج بھی کھیت بونے اور کھیت کاٹنے کے گیت، چکی اور اوکھلی کے گیت، مختلف فصلوں اور تہواروں کے گیت عام ہیں۔ بہت سے تہوار براہِ راست معاشی زندگی سے تعلق رکھتے ہیں[1]۔ وہ گیت جو محنت کے وقت گائے جاتے ہیں محنت کو ہلکا کر دیتے ہیں مثلاً چکی کے گیت۔ مانجھیوں کے گیتوں کا ترنم، اتار چڑھاؤ، چپو چلانے کے حرکات اور ''ہی ہو'' کی آوازوں کے ساتھ ہم آہنگ ہوتا ہے۔ وہ گیت جو محنت سے الگ فرصت کے وقت گائے جاتے ہیں انسان کو جذباتی طور سے محنت کرنے پر آمادہ کر دیتے ہیں۔ اس کی بہت اچھی مثال جارج طامسن نے دی ہے۔

ماؤری نام کا یک قبیلہ ہے جس کے ایک ناچ کا نام 'آلو کا ناچ' ہے۔ لڑکیاں کھیتوں میں جا کر ناچتی ہیں اور اپنے جسم کی حرکات و سکنات سے ہوا چلنے، پانی برسنے، اکھوے پھوٹنے اور پودے بڑھنے کی نقل کرتی ہیں۔ ناچتے ہوئے وہ گاتی جاتی ہیں اور ان کے گیتوں کے بول پودوں سے مخاطب ہو کر یہ کہتے ہیں کہ ہماری طرح اُگو۔ یہ عملی ٹیکنیک کے بجائے خیالی ٹیکنیک ہے لیکن فضول اور بے معنی نہیں ہے۔ ظاہر ہے کہ اس ناچ اور گیت کا اثر آلو کے پودوں پر نہیں پڑتا لیکن ناچنے والی لڑکیوں پر ضرور پڑتا ہے۔ اس طرح جذباتی تقویت حاصل کر کے وہ لڑکیاں زیادہ بہتر کام کرتی ہیں اور فصل واقعی اچھی ہوتی ہے۔ لڑکیوں کا داخلی رویہ بدلتا ہے جو خارجی حقیقت کو بدل دیتا ہے۔ ان کے گیتوں کے نام بھی ان کی معاشی زندگی کا پتہ دیتے ہیں۔ مثلاً

1۔ معاشی زندگی سے قربت کی وجہ سے قبائلی اور دیہاتی شاعر فی البدیہہ شعر کہتے ہیں جو ہمارے آپ کے بس کی بات نہیں ہے۔ میں نے بنگال اور یوپی کے کسان شاعروں کو گھنٹوں کی گیت کہتے اور گاتے ہوئے سنا ہے۔ مجمع انھیں کوئی موضوع دے دیتا ہے اور شاعر ایک دوسرے کے مقابلے پر گیت کہتے ہیں اور رات رات بھر گاتے رہتے ہیں۔ عرب کی ایام جاہلیت کی شاعری میں بھی فی البدیہہ شعر گوئی کی بڑی اہمیت تھی۔ وہ قبائلی زندگی کی یادگار تھی۔

ایک گیت میں ایک ٹکڑے کا نام پتی اور دوسرے کا نام پھل ہے۔

ناچ، گانا اور شاعری تینوں فن ایک ساتھ شروع ہوئے اور ابتدا میں ان کو الگ الگ کرنا ممکن نہیں تھا۔ جارج طامسن کے الفاظ میں وہ اجتماعی محنت کے دوران میں انسانی جسموں کی مترنم حرکت سے پیدا ہوئے ہیں۔ اس حرکت کے دو اجزا تھے۔ ایک اعضا کی حرکت دوسرے گویائی۔ حرکت کی پہلی قسم نے رقص کو جنم دیا، دوسری قسم نے زبان کو۔ یہی گویائی معمولی زبان اور شاعرانہ زبان میں تقسیم ہوگئی۔ جب اس اجتماعی فن میں سے رقص (جسمانی حرکت) خارج ہوگیا تو شاعری پیدا ہوئی۔ یہ گیت کی شکل میں تھی۔ اس کی ہیئت موسیقی تھی پھر یہ دونوں بھی الگ الگ ہوگئے۔ الفاظ خارج ہوجانے کے بعد موسیقی رہ گئی۔ موسیقی کے بغیر شاعری کی ہیئت میں صرف اس کا مترنم ڈھانچہ باقی رہ گیا۔ (کاڈویل کا خیال ہے یہ ترنم جادو کی کیفیت پیدا کرتا ہے)۔

اس ابتدائی شاعری میں کوئی کہانی کہی جاتی تھی جو بجائے خود داخلی طور سے مربوط ہوتی تھی اور شاعری کی مترنم ہیئت کی محتاج نہیں تھی۔ بعد کو اسی بیانیہ شاعری سے نثر کی رومانوی داستان اور ناول پیدا ہوا جس میں شاعرانہ زبان کی جگہ عام گفتگو نے لے لی اور ظاہری شاعرانہ ترنم کی جگہ خود کہانی کے اندرونی توازن نے لے لی۔ (اسی لیے ناول عہد جدید کا رزمیہ ہے۔ مشین اور چھاپہ خانہ نے گیت کا گلا گھونٹ دیا اور رزمیہ شاعری کی بنیاد ختم کردی۔ اب اس کی جگہ ناول نے لے لی ہے)۔ اسی دوران میں موسیقی کی ایک ایسی قسم نے بھی ترقی کرلی جو صرف سازوں سے پیدا کی جاتی ہے۔ سازوں کا یہ سنگیت (symphony) ناول کی ضد ہے۔ ''اگر ناول وہ گویائی ہے جس میں ترنم نہیں تو سنگیت وہ ترنم ہے جس میں گویائی نہیں۔'' (جارج طامسن)

انیسویں صدی کے ایک جرمن عالم بوخر نے تحقیق کی ہے کہ ترنم محنت کے اجتماعی عمل سے پیدا ہوا ہے۔ پلیخنوف نے جس کی کتاب کا حوالہ پہلے دیا جاچکا ہے بوخر کی تحقیق کی مدد سے یہ بتایا ہے کہ سازوں نے کس طرح جنم لیا۔ جسمانی محنت کے حرکاتی ترنم (rhythm) کے نپے تلے وقفوں سے ترنم اور موسیقی نے جنم لیا۔ ساز اور باجے بھی اسی طرح پیدا ہوئے۔ انسان کے اوزاروں کی چوٹ جو آوازیں پیدا کرتی تھی ان میں خود ایک ترنم ہوتا تھا۔ انسان نے وقفوں میں تبدیلی پیدا کر کے تنوع اور تنوع پیدا کر کے ترنم اور آہنگ بدل دیا جس سے انسانی جذبات کے اظہار کا کام لیا گیا۔ اس مقصد کے لیے اس نے اپنے اوزاروں کی بھی شکلیں بدلیں اور وہ سازوں میں تبدیل ہوگئے۔ سب سے پہلے اوزار جو تبدیل ہوکر ساز بنے وہ تھے جن سے پیٹنے

اور چوٹ دینے کا کام لیا جاتا تھا۔ ڈھول سب سے پہلا ساز ہے جو تمام وحشی قبائل میں مقبول ہے (مردنگ اور طبلے ترقی یافتہ شکل میں آئے ہیں)۔ تاروں کے ساز ڈھول کے بعد پیدا ہوئے۔ ان میں بھی ابتدائی وہ ہیں جن کے تاروں پر انگلی یا ناخن سے چوٹ دی جاتی ہے۔ ہوا سے بجنے والے ساز سب سے آخر میں آئے۔

ایک مرتبہ جب ساز بن گئے تو ان کی ترقی اور نشو ونما آزادانہ طریقے سے ہونے لگی اور ان کی شکلیں بدلنے لگیں۔ آج ہمارے پاس طرح طرح کے ساز ہیں جن کے امتزاج سے ہم طرح طرح کے سنگیت بناتے ہیں۔

انسان نے فطرت اور عناصر فطرت پر اپنی جسمانی اور ذہنی دونوں طاقتوں سے حملہ کیا۔ اس نے اپنے ہاتھوں سے اوزار بنائے، کلہاڑیوں سے پیڑ کاٹے، تیر کمان سے جانوروں کا شکار کیا۔ بھدے قسم کے بیلچوں اور کھرپوں سے زمین کھودی، خاک سے پودے اگائے، درختوں کے تنوں سے کشتیاں تیار کیں، دیواریں اٹھائیں، چھتیں ڈالیں، اپنے آپ کو عناصر فطرت کی سفاکیوں سے محفوظ کیا اور فطرت کی بعض قوتوں پر قابو حاصل کیا۔ وہ اپنے ہاتھوں سے کام کرتا تھا اور دل و دماغ کی لچک دار اور تیز تلوار سے فطرت کے وحشی عناصر پر وار کرتا تھا۔ یہ وار جادو، شاعری، رقص اور نغمے کی شکل اختیار کر لیتا تھا اور اس کے ہاتھوں کو مزید تقویت بخشتا تھا۔ اس کے دل کو نئے مقاصد کے لیے آمادہ کرتا تھا۔ اس کے داخلی وجود کو خارجی عناصر سے زیادہ طاقتور بناتا تھا۔ انسان اپنے خیال کو پھیلا کر حقیقت کے دل میں پیوست کر دیتا تھا اور اپنی دانست میں ناقابل تسخیر قوتوں کو بھی تسخیر کر لیتا تھا۔ آرٹ جادو تھا جس کا مقصد فطرت اور ماحول کو تبدیل کر کے انسان کے لیے بہتر زندگی اور بہتر سماج کی تشکیل کرتا تھا۔ آرٹ آج بھی یہی فریضہ انجام دیتا ہے۔ فطرت، سماج اور انسان کے درمیان جو تضاد ہے اس کو خوشگوار شکل میں حل کرنا آرٹ کا کام ہے۔ اس لیے آج بھی آرٹ کے لیے سحر کاری سب سے زیادہ ضروری شرط ہے جس کے لیے آج کل تاثیر کا لفظ استعمال کیا جاتا ہے۔ جس آرٹ اور ادب میں تاثیر نہیں وہ دو کوڑی کا ہے۔ تاثیر کے معنی یہ ہیں کہ سننے یا پڑھنے والے کے سینے میں فن کار کا دل دھڑکنے لگے جو نئی آرزوؤں تمناؤں اور خوابوں سے معمور ہے۔

جب انسانی سماج نے ترقی کی اور محنت میں سماجی تقسیم عمل میں آئی تو انسانیت طبقات میں تقسیم ہوگئی۔۔۔ آقا اور غلام، جاگیردار اور کسان، سرمایہ دار اور مزدور، مختصر یہ کہ حاکم اور محکوم۔

لیکن طبقاتی تقسیم کے ساتھ ساتھ ایک اور تقسیم بھی ہوئی اور وہ جسمانی اور ذہنی محنت کی تقسیم تھی۔
جسمانی اور ذہنی محنت کی یہ تقسیم اس لیے ضروری تھی کہ ذرائع پیداوار اور سماجی طریق پیداوار اتنا ترقی یافتہ نہیں تھا کہ سماج کے تمام افراد کا پیٹ پوری طرح بھر سکے اور انسانوں کے لیے یہ ناممکن تھا کہ وہ تھوڑا سا کام کر کے اتنا پیدا کر لیں کہ فراغت کے لیے وقت نکل سکے جو آرٹ، فلسفے، سائنس اور سیاست کے لیے دیا جا سکے۔ اس لیے ایک بہت بڑا گروہ جو تھوڑا سا کھا کر زندہ رہتا تھا اور اپنی معمولی ضروریات سے زیادہ سامان پیدا کرتا تھا صرف جسمانی محنت پر اکتفا کرنے لگا اور ایک چھوٹا سا گروہ جس کی زندگی کا دارومدار ایک بڑے گروہ کی محنت پر تھا آرٹ اور فلسفے، سائنس اور سیاست کے لیے وقف ہو گیا۔ اس لیے قدیم یونان میں غلاموں کو شہری حقوق حاصل نہیں تھے۔ ان کا کام صرف جانوروں کی طرح مشقت کرنا تھا۔

یہاں سے تہذیب وتمدن کا دور شروع ہوتا ہے جس میں آرٹ، ادب اور کلچر ہر چیز طبقاتی ہے۔ آرٹ اور ادب تخلیقی سرچشموں سے دور ہوا میں بلند ہونے لگتے ہیں۔ اس وقت کے بعد سے شعور اپنے آپ کو یہ فریب دے سکتا ہے کہ وہ عمل سے الگ کوئی چیز ہے اور وہ 'خالص' نظریہ، 'خالص' فلسفہ اور 'خالص' آرٹ اور ادب پیدا کر سکتا ہے۔ یہاں سے شعور اور سماج میں، ادب اور سماج میں، سماجی رشتوں اور سماجی تخلیقی قوتوں میں تضاد اور ٹکراؤ پیدا ہونے لگتا ہے۔
گورکی لکھتا ہے کہ ''انسان کا تہذیبی اور سماجی ارتقا صرف اسی صورت میں صحت مند رہ سکتا ہے جب ہاتھ دماغ کی تربیت کریں اور اور یہ تربیت یافتہ دماغ ہاتھوں کی تربیت کرے اور یہ اور زیادہ تربیت یافتہ ہاتھ زیادہ اچھی طرح دماغ کی تربیت اور ترقی کا سامان کریں۔ محنت کش انسان کی تہذیبی ترقی کا یہ صحت مند اور معمولی عمل زمانہ قدیم میں رک گیا... دماغ ہاتھوں سے جدا ہو گیا اور فکر ٹھوس زمین سے الگ ہو گئی۔ پھر کام کرنے والوں کے درمیان سوچ بچار کرنے والے انسان نمودار ہوئے اور دنیا اور فکر کے ارتقا کے اصول مجرد اور ہوائی طریقے سے سمجھانے لگے۔

تب سے آرٹ اور ادب کے دو متوازی دھارے بہہ رہے ہیں۔ ایک عوامی ادب اور فن ہے جو تھکے ہوئے ہاتھوں اور پسینے سے تر دماغ کا مرہون منت ہے۔ محنت کش عوام صدیوں سے ضرب الامثال، حکایتوں، داستانوں اور گیتوں کی تخلیق کر رہے ہیں جو کہیں لکھے نہیں جاتے، کہیں جمع نہیں کیے جاتے اور جن کے مصنفین کا نام تک نہیں معلوم۔ یہ سینہ بہ سینہ نسلاً بعد نسل

منتقل ہورہے ہیں۔ ان کو محفوظ کرنے کے لیے نہ کتابیں ہیں نہ کتب خانے۔ پھر بھی وہ جنتا کی یادوں میں محفوظ ہیں۔ یہ کہانیاں اور حکایتیں الاؤ کے گرد سنائی جاتی ہیں۔ یہ گیت چشموں کے کنارے، کھیتوں کے سینے پر اور جنگل کے گھنے درختوں کے سائے میں گائے جاتے ہیں۔ ان میں صدیوں کا دکھ درد ہے۔ صدیوں کا تجربہ، دانش اور فراست محفوظ ہے۔ ان میں عوام کے دلوں کی تمنائیں، ان کے محبوب اور حسین خواب، ان کی نفرتیں اور محبتیں ہیں۔ ان میں ایسے عقلمندوں کے کردار ہیں جو ذرا سے میں بوکھلا جاتے ہیں۔ ایسے بیوقوفوں کے کردار ہیں جن پر سب ہنستے ہیں لیکن وہ ہر مشکل سے باہر نکل آتے ہیں اور آخر میں کامیاب ہوتے ہیں۔ ان میں لیلیٰ اور شیریں کی سی محبوبائیں ہیں۔ مجنوں اور ف[illegible] کے سے عاشق ہیں۔ رستم کی طرح کے سورما اور پرومتھیوس کی طرح کے جیالے جو بادشاہوں اور دیوتاؤں سے ٹکر لیتے ہیں۔ اس صدیوں کے عوامی ادب میں جرکین کی گندگی، منٹو کی فحاشی اور حسن عسکری کی قنوطیت اور کلیت نہیں ملے گی۔ اس میں زندگی کا حوصلہ اور امنگ ہے۔ محنت کے عمل کو ہلکا اور خوشگوار بنانے کی خواہش ہے۔ فطرت پر قابو پانے کی کوشش ہے۔ چرخے جو خود بخود چلتے ہیں۔ کھٹولے جو ہوا میں پریوں کو لے کر اڑتے ہیں۔ پانی کی سطح پر چلنے والے آدمی ہیں۔ اس میں چاند اور ستارے پھول اور چڑیاں انسانوں سے ہم کلام ہوتی ہیں۔ ظالم ہمیشہ شکست کھاتے ہیں اور مظلوم ہمیشہ فتح یاب ہوتے ہیں۔ اس کا اخلاقی معیار بہت بلند ہے اور ہر ہر لفظ میں قبیل، جماعت ــــ انسان ــــ کے لافانی ہونے کا احساس ہے۔ یہی وجہ ہے کہ گورکی نے عوام کی ضرب الامثال، داستانوں، حکایتوں اور گیتوں کے مطالعہ پر بہت زور دیا ہے جس کے بغیر نہ تو سماج کی تاریخ سمجھ میں آسکتی ہے اور نہ ادب اور فن کے مسائل ہی حل کیے جاسکتے ہیں۔

دوسرا دھارا جسے ہم اپنی آسانی کے لیے 'اعلیٰ' ادب اور فن کہہ سکتے ہیں ذرا اونچی سطح پر بہتا ہے اور افلاطون و ارسطو کے نظریات، مائیکل انجلو اور بتھون کے فن، کالی داس اور غالب کے تخیل سے فائدہ اٹھاتا ہے۔ وہ علم کے خزانوں اور سائنس کی دولت کو سمیٹتا رہتا ہے۔ یہ دوسرا دھارا عوام کے تخلیقی سرچشموں اور پیداواری قوتوں سے تو ضرور دور ہوجاتا ہے (جس کی وجہ سے ادب اور سماج میں تضاد رہتا ہے) لیکن پہلے دھارے ــــ عوامی ادب ــــ سے بالکل منقطع نہیں ہوتا۔ یہ وہاں سے تقویت حاصل کرتا رہتا ہے اور خصوصیت کے ساتھ ان لمحوں میں جب سماج اور زندگی کوئی تاریخی کروٹ بدلتی ہے اور عوام سیاست کے میدان میں اتر آتے ہیں اور بڑی

بڑی اجتماعی تحریکیں اور بغاوتیں ہوتی ہیں تو دونوں دھارے ایک دوسرے کا منہ چوم لیتے ہیں اور ایک پرشور سیلاب کی طرح چوڑے چکلے پاٹ میں بہنے لگتے ہیں۔

اس کی مثالیں دنیا کے موجودہ انقلابی ادب میں بے شمار ہیں خصوصیت کے ساتھ روس اور چین کے ادب میں (گورکی، شلوخاف، جمبول جابر، لوہ سون وغیرہ) ہر زبان کی پچھلی تاریخ میں بھی اس کی مثالیں ملیں گی گو آج کے ادب کی وسعت اور گہرائی تاریخی حالات کی وجہ سے کہیں زیادہ ہے۔ فردوسی، ناصر خسرو، عمر خیام کی شاعری جو ایرانی قوم کے جذبۂ آزادی اور کسانوں، غلاموں اور دست کاروں کی بغاوت کے ساتھ وابستہ ہے۔ کبیر اور تلسی داس کی شاعری جو ہندوستان کے کسانوں اور دستکاروں کے جذبات کی آئینہ دار ہے۔ مراٹھی کسانوں کی بغاوت کے وقت مراٹھی شاعری (خصوصاً اس کی صنف پواڑا) اور پٹھانوں کی بغاوت کے وقت کی پشتو شاعری جس کا سب سے بڑا شاعر خوش حال خان خٹک تھا۔ حقیقت یہ ہے کہ ہر دور کے بڑے بڑے شاعروں اور ادیبوں کے بہترین کارنامے اور شاہکار اسی وقت وجود میں آئے ہیں جب انھوں نے عوامی تخیل سے بال و پر حاصل کیے ہیں۔

گورکی نے لکھا ہے کہ "حالانکہ روحانی طور سے مجبور اور جکڑے ہوئے عوا[illegible]ب اس قابل نہیں تھے کہ شاعرانہ تخلیق کی پرانی بلندیوں کو چھو سکتے پھر بھی وہ اپنی بھرپور اندرونی زندگی بسر کرتے رہے اور ہزاروں افسانے، گیت اور ضرب الامثال بناتے رہے۔ بعض اوقات انھوں نے ایسے قابل قدر کردار تخلیق کیے جیسے فاؤسٹ۔ اس افسانے کی تخلیق میں عوام نے گویا اس فرد کا روحانی کھوکھلا پن دکھایا ہے جو ایک عرصے سے عوام سے منحرف تھا۔ وہ اس کے لذتیت کے نظریے پر ہنسے ہیں اور انھوں نے علم کے حدود سے باہر کی چیزوں کو دریافت کرنے کی فضول کوشش کا مذاق اڑایا ہے۔ ہر ملک کے بہترین شاعروں نے اپنے شاہکاروں میں عوامی ادب وفن کے خزانے سے فائدہ اٹھایا ہے جس میں ہر طرح کی تعمیر میں، ہر طرح کی تصویریں اور ٹائپ موجود ہیں۔

"رشک وحسد کا شکار آتھیلو، متذبذب ہیملٹ اور مایوس ڈان جوان یہ سب وہ ٹائپ ہیں جنھیں عوام نے شیکسپیئر اور بائرن کی پیدائش سے بہت پہلے تخلیق کیا تھا۔ ہسپانوی عوام نے کالڈرن سے بہت پہلے یہ گیت گائے ہیں کہ زندگی ایک خواب ہے اور یہی بات موروں نے ہسپانوی عوام سے بھی پہلے کہی تھی۔ سروانٹس سے بہت پہلے عوامی حکایتوں میں مبہم جو بانکوں کا

مذاق اڑایا گیا ہے اور اتنی ہی نفرت اور حقارت اور حزن و ملال کے ساتھ" (گورکی نے جس کردار کی طرف اشارہ کیا ہے وہ سروانٹس کا ڈان کیوکزٹ ہے۔ اس سے ملتا جلتا کردار شیکسپیئر کا فال سٹاف ہے اور رتن ناتھ سرشار کے فسانۂ آزاد کا خوجی جس کے بارے میں احتشام حسین نے بہت دلچسپ مضمون لکھا ہے)۔

"ملٹن، ڈانٹے، مکی وکس، گوئٹے اور شلر نے سب سے زیادہ بلند پروازی اسی وقت دکھائی ہے جب انھوں نے جماعت (community) کی تخلیقی طاقت سے بال و پر مستعار لیے، جب انھوں نے اپنا انسپریشن عوامی شاعری کے سرچشموں سے حاصل کیا— عوامی شاعری جو اتھاہ سمندر ہے، بے انتہا متنوع، زوردار اور عقل و فراست سے بھری ہوئی۔

"یہ کہہ کر میں ان شاعروں کی بین الاقوامی شہرت کو کم نہیں کرنا چاہتا۔ میں صرف اتنی بات کہہ رہا ہوں کہ انفرادی تخلیق کے بہترین نمونے قیمتی جواہرات ہیں جو بڑی خوبصورتی سے جڑے گئے ہیں لیکن ان جواہرات کی تخلیق عوامی قوت سے ہوئی ہے۔ آرٹ یقیناً فرد کی دسترس میں ہے لیکن سچی تخلیق صرف جماعت کرسکتی ہے۔ زیوس کی تخلیق یونانی عوام نے کی تھی۔ فیڈیاس نے اسے صرف پتھر سے تراش کر نکال لیا۔"

میں گورکی کی فہرست میں فردوسی کے رستم، نظامی گنجوی کے شیریں، فرہاد، لیلی اور مجنوں، کالی داس کی شکنتلا اور تلسی داس کے رام، لچھمن، سیتا اور راون کا اضافہ کروں گا۔ ہندستانی نٹ راج کا مجسمہ بھی اسی فہرست میں آتا ہے۔

ٹیگور نے عوامی ادب اور فن سے جو کچھ حاصل کیا ہے وہ کسی سے پوشیدہ نہیں ہے۔ وہ رجعت پرست ادیب بھی جو اپنی عوام دشمنی کی وجہ سے آرٹ کی انفرادیت پر اتنا زور دیتے ہیں اپنی تخلیقات کے لیے بڑی حد تک عوام کے مرہونِ منت ہیں۔ یہ دوسری بات ہے کہ وہ ہٹ دھرمی کی وجہ سے اس کا اعتراف نہ کریں۔ زبان وہ خود تخلیق نہیں کرتے۔ وہ اجتماعی تخلیق ہے۔ بیشتر تشبیہ اور استعارے انھیں پچھلے ادب سے ورثے میں ملے ہیں۔ موضوعات عام زندگی سے آتے ہیں، اور جن کرداروں کی وہ تخلیق کرتے ہیں وہ بھی اسی دنیا میں چلتے پھرتے نظر آتے ہیں۔ یہی حال شاعری کی بحروں کا ہے جو سب کی سب پرانے شاعروں سے ورثے میں ملی ہیں۔ بحروں کی بنیاد موسیقی پر اور موسیقی کی بنیاد سماجی زندگی کے ترنم اور آہنگ پر ہے۔ اس ترنم اور آہنگ سے الگ کوئی راگ، کوئی بحر نہیں بنائی جاسکتی اور جس کو اپنی انفرادیت پر ناز اور اپنی

اُبج پر اعتماد ہو وہ کوئی نئی بحر بنا کر دیکھ لے۔ لیکن رجعت پرستی اتنی ناشکری ہے کہ عوامی خزانوں سے اتنا کچھ حاصل کرنے کے بعد بھی وہ عوام کے عطا کیے ہوئے حربوں کو انھیں کے خلاف استعمال کرتی ہے۔ وہ جس ہنڈیا میں کھاتی ہے اسی میں چھید کرتی ہے۔

مجنوں گورکھپوری کے الفاظ میں ''ادیب کوئی راہب یا جوگی نہیں ہوتا اور ادیب ترک یا تپسیا کی پیداوار نہیں ہے۔ ادیب بھی اسی طرح ایک مخصوص ہیئت اجتماعی، ایک خاص نظام تمدن کا پروردہ ہوتا ہے جس طرح کہ کوئی دوسرا فرد، اور ادب بھی ہماری معاشی اور سماجی زندگی سے اسی طرح متاثر ہوتا ہے جس طرح ہمارے دوسرے حرکات وسکنات۔ ادیب کو خلاق کہا گیا ہے لیکن اس کے یہ معنی نہیں کہ وہ ایک قادر مطلق کی طرح صرف ایک 'کن' سے جو جی چاہے اور جس وقت جی چاہے پیدا کر سکتا ہے۔ شاعر جو کچھ کہتا ہے اس میں شک نہیں کہ ایک اندرونی اُبج سے مجبور ہو کر کہتا ہے جو بظاہر انفرادی چیز معلوم ہوتی ہے لیکن دراصل یہ اُبج ان تمام خارجی حالات اور اسباب کا نتیجہ ہوتی ہے جس کو مجموعی طور سے تمدن یا ہیئت اجتماعی کہتے ہیں۔ شاعر کی زبان الہامی زبان مانی گئی ہے لیکن یہ الہامی زبان در پردہ ماحول اور زمانے کی زبان ہوتی ہے۔

ہر دور کے بڑے ادیبوں اور شاعروں نے اپنا ناتہ حکمراں طبقوں سے توڑ کر عوامی سچائی کے گیت گائے ہیں (یہ گیت اپنے وقت کے شعور کی حدوں کے اندر ہیں اور بعض اوقات تاریخی معذوریوں سے اور بھی محدود ہو گئے ہیں)۔ حالات اور زمانے نے مجبور کر کے اگر انھیں درباروں سے وابستہ کر دیا جس کی وجہ سے ان کے فن میں تضاد پیدا ہوا تو بھی عوامی سچائی کا دامن انھوں نے ہاتھ سے نہیں چھوڑا۔ جہاں وہ براہِ راست کچھ نہیں کہہ سکے وہاں انھوں نے تمثیلوں، حکایتوں، اخلاقی پند ونصائح، تصوف اور بھگتی کے سانچے میں ڈھال کر اپنے خیالات اور جذبات کو پیش کیا۔ ہر دور کا عظیم ادب وہی ہے جس میں عوامی سچائی اور عوامی قدریں ہیں۔ ممکن ہے یہاں کوئی پرانے قصائد کا ذکر کر دے۔ لیکن حقیقت یہ ہے کہ بادشاہوں کے قصائد کا شمار ہمارے بہترین ادب میں نہیں ہے اور ان قصوں کے بھی بہترین حصے وہ نہیں ہیں جہاں بادشاہوں کی تعریف کی گئی ہے۔ وہ حصے یا تو پھسپھسے ہیں یا مبالغے اور دوراز کار تشبیہوں سے بھرے ہوئے ہیں۔ اردو کی پرانی غزل جو اپنا رشتہ براہِ راست عوام سے نہیں جوڑ سکی اس کے بھی شاہکار اپنے عہد کی ایک دلدوز تنقید ہیں خواہ ان کی لے میں میر کا سوز و گداز، تڑپ اور ٹیس ہو خواہ غالب کا نشاط انگیز حزن وملال اور غمگین نشاط۔

"اعلیٰ ادب کے خلاق، ابتدا میں پروہت اور جادوگر ہوتے تھے جو طبقاتی تقسیم کے بعد ذہنی محنت پر قابض تھے۔ قرون وسطیٰ میں وہ درباروں سے وابستہ ہو گئے۔ سرمایہ داری کے دور کے آتے آتے افسانہ نگار، ناول نگار، ڈرامہ نویس اور شاعروں میں تقسیم ہو کر بازاروں میں بکنے کی جنس بن گئے۔ ادیبوں اوران کے سامعین کے درمیان سکوں کی گردش اور بازاروں کے بھاؤ آ کھڑے ہوئے۔ آج ادیب اوراس کے سامعین کا براہ راست رشتہ ٹوٹ چکا ہے۔ (اردو میں مشاعروں کے رواج نے اس جمہوری رشتہ کو کسی حد تک باقی رکھا ہے)۔ یہی وجہ ہے کہ ٹیگور نے درد بھری آواز میں اس کی شکایت کی کہ شاعر کی کتابیں آج کالج اسکوائر (کلکتے کی ایک سڑک) پر بکتی ہیں اور اس کی محبوبہ چند سکے دے کر اس کتاب کو لے جاتی ہے اور تنہائی میں صوفے پر بیٹھ کر اس کو پڑھتی ہے اور شاعر اس داد سے محروم رہ جاتا ہے جو اس کا حق ہے۔

ترقی پسند مصنفین نے 'ادب اور زندگی' 'ادب اور عوام' کا نعرہ بلند کر کے اس ٹوٹے ہوئے رشتہ کو جوڑنے کی کوشش کی ہے تاکہ وہ بلند منزل حاصل ہو سکے جہاں ادیب عوام کی گود میں آ جاتا ہے اور حسن اور انسانیت کی جدوجہد کا مغنی بن جاتا ہے اور جنوبی امریکہ (چلی) کے شاعر اعظم پابلو نرودا کی طرح کہہ اٹھتا ہے:

میں تمھارے ساتھ مل کر ایک ہو گیا ہوں
میں خاک کا وہ ذرہ ہوں جو تم ہو
وہ آٹا اور گیت ہوں جو تم ہو
وہ فطری خمیر ہوں جسے معلوم ہے
کہ وہ کہاں سے آیا ہے
اور کہاں جائے گا
میں نہ تو دور بجنے والی گھنٹی ہوں
نہ زمین میں دفن ہیرا
جس کا کوئی تجزیہ نہ کیا جا سکے
میں تو محض عوام ہوں، پوشیدہ دروازہ ہوں
کالی روٹی ہوں
اور جب تم میرا استقبال کرتے ہو تو تم خود اپنا استقبال کرتے ہو

اس مہمان کا استقبال کرتے ہو
جو کئی بار قتل ہوا ہے
اور کئی بار پیدا ہوا ہے
اس منزل تک پہنچنا آسان نہیں ہے لیکن یہی ہماری منزل مقصود ہے

ترقی پسند مصنفین نے ادب کے اس تاریخی، مادی اور عوامی تصور کو اپنایا ہے۔ ان کے نزدیک ادب نہ تو چند پیٹ بھروں کی میراث ہے نہ ذہنی عیاشی کا سامان۔ وہ ادب کو عوام کی ملکیت قرار دیتے ہیں اور اس پر زندگی کے سدھارنے اور سنوارنے کے مقدس فرائض عاید کرتے ہیں اور جدوجہد حیات میں اسے ایک حربے کی طرح استعمال کرنا چاہتے ہیں۔

ادب کے مسائل وہی ہیں جو زندگی کے مسائل ہیں۔ ادب کے موضوعات بھی زندگی کے موضوعات سے الگ نہیں ہوسکتے اور آج کے ہندوستان میں وہ موضوعات وہی ہیں جن کا ذکر ترقی پسند مصنفین کے پہلے اعلان نامے میں کیا گیا ہے: ''ہم چاہتے ہیں کہ ہندوستان کا نیا ادب ہماری زندگی کے بنیادی مسائل کو اپنا موضوع بنائے۔ یہ بھوک، افلاس، سماجی پستی اور غلامی کے مسائل ہیں۔''

اسی زمانے میں بھارت ساہتیہ پرشد کے ناگپور کے اجلاس میں ایک اور اعلان نامہ شائع ہوا جس پر ڈاکٹر عبدالحق، منشی پریم چند اور اختر رائے پوری کے علاوہ پنڈت جواہر لال نہرو اور اچاریہ زیندر دیو کے بھی دستخط تھے۔ اس میں بھی یہی کہا گیا ہے کہ ''زندگی مکمل اکائی ہے۔ اسے ادب، فلسفہ، سیاست وغیرہ کے خانوں میں تقسیم نہیں کیا جاسکتا۔ ادب زندگی کا آئینہ ہے۔ یہی نہیں بلکہ وہ کاروانِ حیات کا رہبر ہے۔ اسے محض زندگی کی ہم رکابی ہی نہیں کرنا ہے بلکہ اس کی رہنمائی بھی کرنا ہے... انسانیت کے نام پر ہم پوچھتے ہیں کہ کیا آج جب ترقی اور پستی کی طاقتوں میں فیصلہ کن جنگ شروع ہوچکی ہے ادب اپنے کو غیر جانب دار رکھ سکتا ہے؟... احساس ہر قسم کے آرٹ کی جان ہے تو پھر غریبوں اور مظلوموں کا حالِ زار ہمیں بے حس کیونکر رکھ سکتا ہے؟ اگر زندگی کا سب سے اہم مسئلہ یہ ہے کہ سماج کے چہرے سے بیکاری، افلاس اور ظلم کے داغ دھوئے جائیں تو حاشا یہ کہنے کی ضرورت نہیں رہ جاتی کہ ادب کا اشارہ کس جانب ہو۔ وہ کیا کہے، کس سے کہے اور کس طریقے سے کہے... ادب کی بنیادیں زندگی میں پیوست ہیں اور زندگی مسلسل تغیر اور تبدل کی کہانی ہے۔ زندہ اور صادق ادب وہی ہے جو سماج کو بدلنا چاہتا ہے،

اسے عروج کی راہ دکھاتا ہے اور جملہ بنی نوع انسان کی خدمت کی آرزو رکھتا ہے۔ (ادب اور انقلاب از اختر رائے پوری)

اور ڈاکٹر عبدالحق نے فرمایا کہ "ممدِ حیات وہ کام ہیں جن میں تازگی اور جدت ہوتی ہے اور جو اپنے اثر سے لوگوں کے خیالات اور عمل میں تازگی اور جدت پیدا کرتے اور نئی راہیں بجھاتے ہیں اور شوق کو مردہ نہیں ہونے دیتے۔ آپ نے ادب کو اپنا مقصد قرار دیا ہے۔ یہ بھی ممد حیات کاموں سے ہے۔ اس سے بڑے بڑے کام نکل سکتے ہیں۔ دلوں میں امنگ اور خیالات میں انقلاب پیدا کرسکتے ہیں۔ زندگی کو زیادہ پرلطف اور زیادہ کارآمد بنا سکتے ہیں اور ملک وقوم کو ترقی کے راستے پر لگا دینے میں مدد کر سکتے ہیں۔ لیکن ادب وہی کارآمد ہو سکتا ہے اور زندہ رہ سکتا ہے جو اپنے اثر سے حرکت پیدا کرنے کی قوت رکھتا ہے اور جس میں زیادہ سے زیادہ اشخاص تک پہنچنے اور ان میں اثر پیدا کرنے کی صلاحیت ہے۔ ترقی پذیر ادب کی یہی تعریف ہوسکتی ہے۔" (نیا ادب کیا ہے، مرتبہ سبط حسن)

اور منشی پریم چند نے اعلان کیا کہ "ہماری نگاہ حسن عالمگیر ہو جائے گی... تب ہم اس معاشرت کو برداشت نہ کرسکیں گے کہ ہزاروں انسان ایک جابر کی غلامی کریں۔ تب ہماری خود دار انسانیت اس سرمایہ داری اور عسکریت اور ملوکیت کے خلاف علم بغاوت بلند کرے گی۔ تب ہم صرف صفحۂ کاغذ پر تخلیق کر کے مطمئن نہ ہو جائیں گے بلکہ اس نظام کی تخلیق کریں گے جو حسن اور مذاق اور خودداری اور انسانیت کا منافی نہیں ہے۔ ادیب کا مشن محض نشاط اور محفل آرائی اور تفریح نہیں ہے۔ اس کا مرتبہ اتنا نہ گرائیے، وہ وطنیت اور سیاسیات کے پیچھے چلنے والی حقیقت نہیں بلکہ ان کے آگے مشعل دکھاتی ہوئی چلنے والی حقیقت ہے۔" (پہلی کانفرنس کا خطبۂ صدارت)

اور ٹیگور نے پیام دیا کہ "ہمارا ملک آج ایک لق و دق صحرا ہے جس میں شادابی اور زندگی کا نام ونشان نہیں ہے۔ ملک کا ذرہ ذرہ دکھ کی تصویر بنا ہوا ہے۔ ہمیں اس غم و اندوہ کو مٹانا ہے اور از سر نو زندگی کے چمن میں آبیاری کرنا ہے۔ ادیب کا فرض ہونا چاہیے کہ ملک میں نئی زندگی کی روح پھونکے، بیداری اور جوش کے گیت گائے، ہر انسان کو امید اور مسرت کا پیغام سنائے اور کسی کو ناامید اور ناکارہ نہ ہونے دے۔" (ترقی پسند مصنفین کو پیام)

اور انھیں بنیادوں پر پنڈت جواہر لال نہرو نے اس زمانے میں ترقی پسند مصنف کی تعریف ان الفاظ میں کی ہے:

''پہلے کے لکھنے والوں کو نظر آتا تھا کہ غریبی اور امیری کی تفریق ہمیشہ رہنے والی ہے کیونکہ دنیا میں اتنی دولت ہی نہیں تھی کہ اس تفریق کو دور کرنے کی کوشش تک ذہن پہنچتا۔ لیکن اب سائنس، صنعت و حرفت اور اسباب نقل و حمل نے اتنی ترقی کرلی ہے کہ یہ مصیبتیں دور ہو سکتی ہیں اور ایسی دنیا بنائی جاسکتی ہے جہاں ہر انسان کو ترقی کرنے کے یکساں مواقع میسر ہوں۔ جب ایسی کوشش ہو سکتی ہے تو کیوں نہ کی جائے؟ کیوں نہ ایسی صورتیں نکالی جائیں جو ذہنی دنیا کو موجودہ دنیا کے قریب لے آئیں۔ اب ہم ان دونوں دنیاؤں کے بیچ میں پل بنا سکتے ہیں... ترقی پسند مصنف وہ ہے جو اس ہونے والی، اس نوزائیدہ دنیا تک پہنچ گیا ہے۔ اب اس دنیا کو واقعی دنیا بنانا چاہتا ہے کہ اوروں کو بھی اپنے ساتھ وہاں تک کھینچ لے جائے۔'' (نیا ادب کیا ہے، مرتبہ سبط حسن)

یہ اس زمانے کی بات ہے جب پنڈت جواہر لال نہرو ہندستان کے وزیراعظم نہیں تھے بلکہ کانگریس کے ترقی پسند رہنما تھے۔ جنھوں نے اپنے خطبۂ صدارت میں سوشلزم کا نعرہ بلند کیا تھا۔ اس میں اختلاف رائے ہو سکتا ہے کہ وہ 'ذہنی دنیا' جو پندرہ برس پہلے ہمارے ذہنوں میں تھی آج 'واقعی دنیا' بن چکی ہے یا نہیں لیکن اس میں کوئی اختلاف نہیں ہو سکتا کہ 'واقعی دنیا' کے بعد ایک 'ذہنی دنیا' کا افق بن جاتا ہے۔ جس تک پہنچنے کی کوشش ہمارے تخیل کو پر پرواز عطا کرتی ہے۔ اس لیے جواہر لال نہرو نے ترقی پسند مصنف کی جو تعریف کی ہے وہ آج بھی کام دے سکتی ہے۔

ہمیں اپنے ادب کو ایک ایسے ہندوستان کے لیے وقف کرنا ہے جو ابھی صرف ہماری 'ذہنی دنیا' میں اسیر ہے اور 'واقعی دنیا' کا روپ دھارنے کے لیے بیتاب ہے۔ ہمیں اپنے تخیل کی قوس قزح سے ان دونوں دنیاؤں کے درمیان وہ خوبصورت پل بنانا ہے۔ جس پر سے تاریخ اور سماج کا کارواں گزر سکے۔ ہمیں ایک ایسے ہندوستان کی تخلیق کرنا ہے۔ جس میں 'امیر اور غریب کی تفریق' نہیں ہوگی۔ جس میں 'ہر انسان کو ترقی کرنے کے یکساں مواقع' حاصل ہوں گے۔ جس میں ادب اور آرٹ چند مخصوص انسانوں تک محدود نہیں رہیں گے۔ جس میں کلچر خدا کے چند برگزیدہ بندوں کی میراث نہیں ہوگی۔ جس میں علم و حکمت کے دریاؤں سے ہر شخص سیراب ہو سکے گا۔ جس میں ادب اور سماج کا تضاد باقی نہیں رہے گا۔ جس میں ذہن فروشی اور دانش فروشی کی لعنت باقی نہیں رہے گی۔ جس میں حیوانیت کا خاتمہ ہو جائے گا اور انسانیت کا احترام کیا جائے گا۔

کیا ہم اپنے خوابوں کا یہ حسین آشیانہ بنا سکیں گے؟ میں سمجھتا ہوں کہ ہم یقیناً کامیاب ہوں گے۔ آدرش بلند اور منزل دور سہی لیکن ہم کام کی ابتدا کر سکتے ہیں اور کر چکے ہیں۔ سب سے پہلے ہم اپنے باغ کو ان گلچینوں اور صیادوں سے آزاد کرانا چاہتے ہیں جو ہر شاخ گل پر قابض ہیں۔ ہم جانتے ہیں کہ ہماری یہ 'ذہنی دنیا' اس وقت تک 'واقعی دنیا' نہیں بن سکتی جب تک ہندستان میں جاگیرداری کا اقتدار باقی ہے اور دنیا میں سامراج کا سکہ چل رہا ہے۔ اپنی 'ذہنی دنیا' کو 'واقعی دنیا' بنانے کے لیے ترقی پسند ادیب کے لیے ان دونوں نظاموں کے خلاف جو ایک سازش میں متحد ہیں جدوجہد ضروری ہے۔ ہم یہ جدوجہد اپنے ادب، اپنے دل و دماغ کی سب سے تیز تلوار سے کریں گے اور تمام ترقی پسند ادب اس پر متفق ہیں۔ جاگیرداری کے خلاف جدوجہد ہماری تحریک کے قومی کردار کو متعین کرتی ہے اور سامراج کے خلاف جدوجہد اس کی حدوں کو وسیع کر کے اسے بین الاقوامی تحریک کا ایک حصہ بنا دیتی ہے۔

اپنے خوابوں کو حقیقت بنانے کے لیے موجودہ حقیقت کا مطالعہ ضروری ہے جسے ہم بدلنا چاہتے ہیں۔ سماجی کشمکش اور اس کی جڑوں تک پہنچنا ضروری ہے اور ان عوام کے ہاتھ میں ہاتھ دینا ضروری ہے جو ہمارے خوابوں کو اپنے کھردرے ہاتھوں سے تراش کر حقیقت کا حسین اور پرشکوہ مجسمہ تیار کریں گے اور یہ کام بظاہر جتنا آسان معلوم ہوتا ہے اتنا آسان نہیں ہے۔ اس کے لیے اس سوز و گداز کی ضرورت ہے جو انسانوں سے بے پناہ محبت اور خلوص سے پیدا ہوتا ہے، جو عوام کے دلوں کی دھڑکنوں میں کھو جانے کے بعد حاصل ہوتا ہے۔ اس کے لیے اپنے کتب خانوں، شیش محلوں سے باہر نکلنے اور شہرت اور عظمت کے بلند میناروں سے نیچے اتر کر وسیع انسانیت کے سمندر میں تیرنا ضروری ہے:

نگہ بلند، سخن دلنواز، جاں پُرسوز
یہی ہے رختِ سفر میر کارواں کے لیے

○

ترقی پسند تحریک کی نصف صدی

ایک ناہموار طبقاتی معاشرے میں زندگی کے متعلق مختلف نقطہ ہائے نگاہ اور زاویہ ہائے نظر کا ہونا ایک فطری بات ہے اور اس اعتبار سے ادب میں مختلف ادبی رجحانات بھی یقینی ہیں اور تنوع کے لیے ضروری ہیں۔ سو دو سو سال پہلے جب ادبی تحریکیں نہیں تھیں تب بھی متضاد رجحانات موجود تھے۔ میر تقی میر کے عہد میں ایک چوما چاٹی کی شاعری تھی۔ فانی کے عہد میں جب ہمارا جدید عہد شروع ہو رہا تھا اور معاشرہ اس منزل میں داخل ہو رہا تھا جہاں اجتماعی تحریکوں کے شروع ہونے کے امکانات پیدا ہو چکے تھے تو نئی شاعری ایک حلقے میں معتوب تھی۔ فکری سطح پر عتاب کا اظہار سرسید احمد خاں کے لیے تھا اور شعری اور فنی سطح پر ہدف ملامت حالی تھے:

ابتر ہمارے حملوں سے حالی کا حال ہے
میدانِ پانی پت کی طرح پائمال ہے

حالانکہ وقت اور تاریخ نے یہ بتا دیا کہ میدانِ پانی پت کی طرح کون پائمال ہوا لیکن فرسودگی، قدامت پسندی اور رجعت پرستی نے شکست تسلیم کرنے سے انکار کر دیا اور 'ہزاروں سجدے پھڑک رہے ہیں مری جبینِ نیاز میں' کہہ کر اقبال کا مذاق اڑایا اور بالِ جبریل کو 'وبالِ جبریل' کا نام دیا گیا اور ریگانہ چنگیزی اس سطح پر اُتر آئے جہاں ان کی رباعی کا آخری مصرع انھیں گھسیٹ لے گیا۔ 'اکہال ہے اک بال مگر کا ہے کا؟' فانی آخر وقت تک اقبال کو شاعر تسلیم کرنے سے انکار کرتے رہے۔

ایسی صورت میں ترقی پسند تحریک کی مخالفت بھی ایک تاریخی عمل تھا۔ یہ طالب علموں کی بیت بازی نہیں تھی بلکہ نہایت سنجیدہ نظریاتی جدوجہد تھی اور یہ نظریاتی جدوجہد آج بھی جاری ہے

اور اس میں درمیانی طبقے کے ادیبوں کا ٹوٹ ٹوٹ کر جانا اور پھر واپس آنا ان کے نظریاتی انتشار کو ظاہر کرتا ہے۔ اس میں موقع پرستی کے عناصر بھی شامل ہیں اور ذاتی مفادات بھی کردار ادا کرتے ہیں۔ ایک ادیب نہایت شان سے نعرے لگاتا ہوا جیل جاتا ہے۔ وہاں کی سختیوں سے ہمت ٹوٹ جاتی ہے (یہ ایک انسانی مسئلہ ہے اور اس پر کوئی بازپرس ممکن نہیں) جب وہ رہا ہو کر واپس آتا ہے تو سامنے بے روزگاری کا بھوت کھڑا ہوا نظر آتا ہے۔ سرکاری دفتروں کے قابل وہ نہیں ہے اور علمی اداروں کے دروازے اس پر بند ہیں کہ وہ ترقی پسند رہ چکا ہے اور ترقی پسندی سرکار کی نظر میں معتوب ہے۔ وہ ہتھیار ڈال دیتا ہے اور توبہ کر لیتا ہے۔ اس توبہ کے بعد ایک نئی شخصیت پیدا ہوتی ہے جو ساری عمر ترقی پسندی کے خلاف گل افشانی کرتی رہتی ہے اور رجعت پرست حلقے اس کو اچھالتے ہیں۔ کچھ تحریک پر حملہ کرتے ہیں۔ کچھ نظریے پر اور کچھ حضرات یہ انداز اختیار کرتے ہیں "اگر اس شاعر کو نظر انداز نہ کیا گیا ہوتا، اگر ادیبوں کے خلاف گروہ بندی نہ کی گئی ہوتی۔" میرے نزدیک یہ عذر لنگ ہے۔ اگر میں نے بقید ہوش و حواس اپنی پسند سے ایک نظریہ یا عقیدہ اختیار کیا ہے تو کسی دوسرے کی غلوکاری سے یا کسی گروہ کی سازش سے میں اپنے نظریے یا عقیدے سے کیونکر دست بردار ہو سکتا ہوں۔

علمی اداروں کی جس کمزوری کا ذکر میں نے کیا ہے وہ ہر علمی ادارے میں نہیں ملتی۔ میرا ذاتی تجربہ یہ ہے کہ 1940 میں جب میں نے لکھنؤ یونی ورسٹی یونین کے سکریٹری ہونے کی حیثیت سے طلبا کو سر مارلیس گورنر کے خلاف احتجاج کرنے کے لیے آمادہ کیا اور ہندوستان کے یہ چیف جسٹس لکھنؤ یونیورسٹی میں کانووکیشن کا خطبہ نہیں پڑھ سکے تو یو پی کے گورنر نے وائس چانسلر کو یہ ہدایت دی کہ مجھے یونی ورسٹی سے خارج کر دیا جائے۔ لیکن وائس چانسلر نے برطانوی حکومت کا یہ حکم ماننے سے انکار کر دیا۔ وائس چانسلر حبیب اللہ صاحب تھے اور میرے استاد انگریزی کے پروفیسر سدھانت۔ دونوں نے میرا حوصلہ بڑھایا۔ آخر کار حکومت نے مجھے گرفتار کر کے ایم اے فائنل کا امتحان دینے سے روک دیا۔

پرانے زمانے کے شاعر ایک مربی سے ناراض ہو کر دوسرے مربی کے پاس چلے جاتے تھے اور وہاں سے وظیفہ جاری ہو جاتا تھا۔ اس میں نہ ترک عقائد کا معاملہ تھا نہ ضمیر فروشی کا۔ لیکن آج کا ہمارا معاشرہ بازاری ہے۔ ہر طرف ہر قسم کے خریدار موجود ہیں۔ وہ عقیدت بھی خریدتے اور بیچتے ہیں۔ اس لیے ناموس کے غارت ہونے کا اندیشہ موجود ہے:

غارت گرِ ناموس نہ ہو گر ہوسِ زر
کیوں شاہدِ گل باغ سے بازار میں آوے

اور ایک کرشمہ یہ بھی ہے کہ بعض اوقات فروخت ہونے والے کو یہ بھی نہیں معلوم ہوتا کہ وہ فروخت ہو رہا ہے۔ صرف خریدار جانتا ہے:

''ہتھکنڈے ہیں چرخ نیلی فام کے''

ہندوستان میں ناہموار طبقاتی معاشرے کے علاوہ ایک اور اہم صورتِ حال کا سامنا تھا اور وہ تھا ایک بیرونی سامراجی حکومت اور ہماری غلامی۔ اس کی وجہ سے درمیانی طبقے کا ایک مخصوص کردار تھا۔ یہ درمیانی طبقہ ہندوستانی سماج کی آزاد جینیئس اور نشو ونما کا نتیجہ نہیں تھا بلکہ انیسویں صدی میں یورپ کی سرمایہ داری اور استعماریت کے سائے میں پروردہ ہندوستانی مشین کاری کے زیر اثر پیدا ہوا اور ہمارے عہد تک اس میں ایک پختگی آگئی۔ اس کی ذہنی اور نفسیاتی ساخت میں بیک وقت فرسودہ اور روشن خیال عناصر کی آمیزش تھی۔ مسلمانوں میں اولی الامر منکم کی نئی تاویل اور تفسیر کے بعد انگریزی حکومت کی فرمانبرداری حب الوطنی کی طرح امان کا ایک حصہ تھی اور انگریزوں کی تعلیم کے زیر اثر اصلاحی تحریکیں چلانا روشن خیالی کی دلیل۔ اس نے رجعت پرستی اور ترقی پسندی کی آمیزش اور آویزش کی شکل اختیار کی اور یہ کیفیات ادب پر بھی اثر انداز ہوئیں۔ وہ کچلے ہوئے کسان اور مزدور سے ہمدردی کر سکتا تھا لیکن ان کو انقلاب اور بغاوت کی دعوت دینے کے بجائے ظالموں اور استحصال کرنے والوں کی اصلاح کرنے پر مائل تھا۔ اس درمیانی طبقے کا تجزیہ پروفیسر محمد صادق نے اپنی انگریزی کتاب A History of Urdu Literature میں انیسویں صدی کے خاتمے اور بیسویں صدی کی ابتدا کے پس منظر کو سامنے رکھ کر کیا ہے:

"While it is true in a general way that the modern age marks the dawn of the emancipation of the men of letters and the artist, it would be unsafe to push the conclusion too far. The modern writer is free to choose his theme only in theory, in practice he is no more free than the artist in the past, and enjoys at best a very narrow margin of freedom. He imagines that he determines his attitudes and values himself, but in

reality it is society that determines them for him. The early writers of the century were middle class by choice, the present day writer is middle class by self interest if not by compulsion. So powerful is the middle class today that no writer, however talented or independent, can look forward to recognition much less economic competence, without some sort of adjustment or alignment with its ideology. Whatever the middle class looks at askance has not chance of approval. Intensely religious, the middle class frowned upon love poetry, and it has been added to the limbo of forgotten things. It was suspicious of the newly imported drama from Europe, and it never received literary cultivation; while music, which was the pastime of princesses, has fallen into the hands of prostitutes. It is hardly possible to believer after this that a writer is his own master in a world dominated by middle class values. The middle class is essentially puritan and, at any rate, in the realm of poetry, nothing has so fully found favour with it as communal verse.

"... The history of our middle class falls in two parts: the earlier perioud of nearly a quarter of a century when it was fighting reactionary forces and stood for expansion and emancipation, and the long period of its triumph is which it grew reactionary. Its power today is immense. It has successfully guarded its privileges and values and has held in check that growing spirit of the people.

One thing the middle class has uniform ally lacked - the sensitivity to beauty or a feeling for the formal aspects of literature in general. In this respect there is little to choose between Syed Ahmed and Hali on the one hand and Iqbal on the other. It is this deficiency this neglect of the formal elements of study, and not the excess of

the doctrinal element in it that is likely to kill the new literature eventually."

(A History of Urdu Literature, Oxford University Press - second edition, pages 324-325)

اس طویل اقتباس کی روشنی میں مسدس حالی کے وہ حصے جو عشق اور شاعری کے متعلق ہیں اور یہ زبان استعمال ہوئی ہے:

یہ شعر اور قصائد کے ناپاک دفتر
عفونت میں سنڈاس سے ہیں جو بڑھ کر

قابلِ غور ہیں۔ غزل کے بارے میں بھی حالی کا اظہار خیال اسی سلسلے کی کڑی ہے۔ حالانکہ حالی جدید شاعری کے بانی ہیں اور ان کا مسدس اور مقدمہ شعر و شاعری دونوں اپنی اپنی جگہ عظیم تاریخی کارنامے ہیں اور جب تک دل زندہ نے ان کا ساتھ نہیں چھوڑا تھا وہ بہت اچھی غزل کہتے تھے۔ شعر و شاعری میں یہ اصلاح ایک طرح کی قربانی تھی جو ایک عظیم شاعر نے بلند تر مقاصد کے لیے دی تھی۔ حالی کا جواب علی گڑھ ہی کے ایک سپوت حسرت موہانی نے دیا:

روشن جمالِ یار سے ہے انجمن تمام
دہکا ہوا ہے آتشِ گل سے چمن تمام
اللہ رے جسم یار کی خوبی کہ خود بخود
رنگینیوں میں ڈوب گیا پیرہن تمام

اور حسرت موہانی کی غزل کے بعد فیض کی غزل:

رنگ پیراہن کا خوشبو زلف لہرانے کا نام
موسم گل ہے تمھارے بام پر آنے کا نام

اور مجروح کی غزل:

مجھے سہل ہوگئیں منزلیں وہ ہوا کے رُخ بھی بدل گئے
ترا ہاتھ ہاتھ میں آگیا کہ چراغ راہ میں جل گئے

اور مخدوم کی نظم:

اک چمیلی کے منڈوے تلے
دو بدن پیار کی آگ میں جل گئے

اور کرشن چندر کے بہت سے افسانے اور خاص طور سے 'پورے چاند کی رات' ہمارے ادب کی باغیانہ جینئس اور رفتار کا پتہ دیتے ہیں۔

عورت، رقص، موسیقی، مصوری، تھیٹر اور سنیما کے بارے میں اقبال کے جو خیالات ہیں وہ اسی puritanism کا اظہار ہیں جس کا ذکر محمد صادق کے اقتباس میں ہے:

''سنیما ہے یا صنعتِ آذری ہے'' کہہ کر اقبال نے بیسویں صدی کے سب سے بڑے آرٹ کو نظر انداز کر دیا۔ اس آرٹ کا معیار، روپیہ کمانے والی فحش تجارتی فلموں سے قائم نہیں ہوتا جس طرح شاعری کا معیار برے شاعروں کی تخلیقات سے نہیں قائم ہوتا۔ سنیما وہ فن ہے جس میں تمام فنونِ لطیفہ بیک وقت شامل ہو جاتے ہیں اور سائنس اور ٹیکنولوجی بھی اس میں شریک ہیں۔

فراق گورکھپوری کی عاشقانہ شاعری پر رشید احمد صدیقی صاحب کے اعتراضات بھی اسی قسم کے ہیں۔ مثلاً:

> ''فراق کے یہاں ہم جس چیز کو برہنگی اور فاشی قرار دیتے ہیں۔ وہ دراصل ان کے تحت الشعور میں مذہبی تقدس کا رنگ رکھتی ہے۔ یہ اور بات ہے کہ وہ کہیں کہیں اس راستے سے بھٹک گئے ہیں۔ جہاں عورت کا بیچ ہو وہاں بھٹکنا تعجب کی بات نہیں۔ ہندو مذہب اور شعر و ادب میں عورت کا تصور جنسی آسودگی، عیاشی یا اوباشی کا نہیں ہے۔ ہندی شاعری میں محبت کا اظہار عورت (بیوی) کی طرف سے ہوتا ہے اور یہ اظہار ہمیشہ درد مجبوری کا ہوتا ہے، طلب وصال کا نہیں۔ مرد کی طرف سے اظہار محبت ہونے میں محبت کے آداب میں خلل پڑنے کا امکان رہتا ہے۔'' (نقش ہائے رنگ رنگ، ص116)

رشید صاحب نے اس اقتباس میں عورت کے سامنے قوسین میں بیوی کا لفظ لکھ دیا ہے۔ مجھے بہت ادب کے ساتھ عرض کرنا ہے کہ رشید صاحب نے ہندی اور سنسکرت شاعری سے اپنی واقفیت کا ثبوت نہیں دیا ہے۔ رادھا، کرشن کی بیوی نہیں تھی۔ میتھلی زبان کے عظیم شاعر ودیاپتی کی شاعری جس کے تراجم یونسکو نے شائع کیے ہیں، اگر رشید صاحب دیکھ لیتے تو فراق کو معاف کر دیتے اور ہندی شاعری کی طرف سے نگاہیں پھیر لیتے۔ ودیاپتی کی شاعری بہار کی تقریباً ہر ہندو لڑکی جانتی ہے۔ اسی طرح سنسکرت زبان میں بنگال کے شاعر جے دیو کی عاشقانہ نظم 'گیت گووند'

ہے یعنی کرشن کا گیت۔ دونوں میں فرق یہ ہے کہ ودیاپتی رادھا کا طرفدار ہے اور جے دیو کرشن کا طرفدار۔

اس نظم میں حسن و عشق کے معاملات پر W.G. Archer نے Love songs of Vidya Pati کے دیباچے میں لکھا ہے:

> "In portraying all his loves as married women, the story emphasised the supremacy of love and over duty and the need of the soul to allow nothing- not even morals - to stand between itself and God. Salvation was to be attained through have and praise of Krishna, the chanting of songs recounting his deeds and the crustant celebrations of his love for Radha."
>
> (Love songs of Vidyapati - Unesco collection of Representative work Indian series page 25)

ودیاپتی کی ہیروئن رادھا ہے جس کی بیدار ہوتی ہوئی جوانی، حسن کا کھلتا ہوا پھول، شرم و حیا، عاشق کے سامنے معصوم سی جھجک پھر بھی وصل کی بے پناہ خواہش، سپردگی، آسودگی اور سرشاری کو شاعر نے بڑی نرمی اور لطافت سے بیان کیا ہے۔ ان میں ہجر و فراق کا درد بھی ہے اور رقابت کی آگ میں جلنے کی کیفیت بھی کہ اس وقت کرشن اپنی گوپیوں کے ساتھ کھیل رہے ہوں گے۔

ودیاپتی کے یہ گیت بہار میں شادی بیاہ کے موقعوں پر گائے جاتے ہیں۔ اس وقت مذہبی تقدس سے زیادہ یہ چیز پیش نظر ہوتی ہے کہ لڑکیاں زندگی کی نئی چوکھٹ سے جس گھر میں داخل ہو رہی ہیں اس کے پورے آداب سے پوری طرح واقف ہو جائیں۔

اس شاعری کی تخلیق میں اور مصوری اور سنگ تراشی اور کلاسیکی رقص اور شاستریہ سنگیت میں جو کچھ ہے اس کو سکندر علی وجد نے اجنتا پر اپنی نظم کے ایک مصرعے میں سمیٹ لیا ہے:

تقدس کے سہارے جی رہا ہے ذوقِ عریانی

یہی طہارتِ نفس یونانی بت تراشی میں کارفرما ہے۔ وینس دی میلو کا مجسمہ دیکھ کر دل میں کوئی فحش خیال نہیں آتا بلکہ عورت کے جسم کی لطافت اور پاکیزگی کا احساس ہوتا ہے۔ مائیکل انجلو کا تراشا ہوا حضرت موسیٰ کا مجسمہ اور جینیوں کے مقدس رہنما بھوبالی کا مجسمہ دونوں برہنہ

ہیں اور دونوں میں تقدس اور طہارت ہے۔

دراصل جمالیاتی احساس اور اخلاقیات مختلف تہذیبوں اور ملکوں اور زبانوں میں مختلف ہیں اور ان میں عہد بہ عہد بھی تبدیلیاں ہوئی ہیں چنانچہ انگریزی ادب میں ملٹن اور شیکسپیئر کے عہد کی جمالیاتی اقدار وہ نہیں ہیں جن کے اصول کالنگ ووڈ نے برطانوی زوال کے وقت 1936 میں مرتب کیے۔ میں اپنے دو سال پہلے کی اردو کانفرنس کے مقالے میں کالنگ ووڈ کی جمالیات اور ہندوستانی جمالیات کا تقابلی مطالعہ پیش کر چکا ہوں (یہ مقالہ انگریزی میں Main Stream میں اور اردو ترجمے کی شکل میں مکتبہ جامعہ کے کتاب نما میں شائع ہو چکا ہے اور اب انگریزی کتاب کی صورت میں شائع ہو رہا ہے۔)

رشید صاحب کے جمالیاتی ذوق کی تربیت میں اقبال کا یہ شعر بھی ہے:

ہند کے شاعر و صورت گر و افسانہ نویس

آہ بیچاروں کے اعصاب پہ عورت ہے سوار

اور یہ شعر اقبال نے اس وقت کہا تھا کہ جب اختر شیرانی اور جوش ملیح آبادی گوشت پوست کی زندہ عورت کو اُردو شاعری میں جگہ دے رہے تھے۔ اس سے پہلے اردو شاعری کی مثنویوں میں عورت پری تھی اور پہلی بار زہرِ عشق میں سوداگر کی بیٹی بن کر نمودار ہوئی تھی۔ اردو افسانے اور ناول میں عورت دو حیثیتوں سے آ رہی تھی، ایک امراؤ جان ادا اور دوسری جدید عہد کی عورت۔ پریم چند کے یہاں زیادہ تر کسان اور نچلے درمیانی طبقے کی نمائندہ اور سجاد حیدر یلدرم اور دوسرے مصلحین کے یہاں اوپر کے درمیانی طبقے کی عورت آزادیِ نسواں کا پرچم بلند کر رہی تھی اور تعلیم اور تربیت کا مطالبہ کر رہی تھی جس کا سمبل علی گڑھ کا وہ ابتدائی لڑکیوں کا اسکول تھا جسے ڈاکٹر رشید جہاں کے والد شیخ عبداللہ اور ان کی بیگم صاحبہ نے بڑی دشواریوں سے شروع کیا تھا۔ آج وہ کالج ہے۔

اس دور کی یادگار مجاز کی وہ نظم ہے جو اس طرح شروع ہوتی ہے:

بتاؤں کیا تجھے اے ہم نشیں کس سے محبت ہے

میں جس دنیا میں رہتا ہوں وہ اس دنیا کی عورت ہے

سراپا رنگ و بو ہے پیکرِ حسن و لطافت ہے

بہشتِ گوش ہوتی ہیں گہر افشانیاں اس کی

اس وقت تک ہندوستان کی تحریکِ آزادی میں درمیانی طبقے کی عورتوں کے علاوہ کسان اور مزدور عورتیں بھی آ گئی تھیں جن کے متعلق ترقی پسند ادیبوں اور شاعروں میں یہ خیال عام تھا:

بن کے قوت ایک دن ابھرے گی صدیوں کی تھکن
دیکھ لینا یہ بدل دیں گی نظامِ انجمن

اس پس منظر میں منشی پریم چند کے خطبۂ صدارت کے ان الفاظ کی بلاغت پر غور فرمایئے کہ ''ہمیں حسن کا معیار تبدیل کرنا ہوگا۔'' اس کا مذاق ہندوستان اور پاکستان کے دانش کدوں کے ان حلقوں میں اڑایا گیا جن کے لیے ''اس بندۂ گستاخ'' نے یہ کہا تھا کہ وہ نگارِ فردا کی زلف کو نہیں چھو سکتے کیونکہ ''وہ ہاتھ الماری اور کتابوں کے قد سے اونچے نہیں اٹھے ہیں۔''

پریم چند کے اس معنی خیز فقرے میں مستقبل کے جمالیاتی نظامِ افکار کے بہت سے پہلو پوشیدہ ہیں۔ سجاد ظہیر نے 'روشنائی' میں اس کی وضاحت اس طرح کی ہے:

> ''انھوں (پریم چند) نے ادیبوں سے کہا کہ عوام کی زندگی اور ان کی کشمکش حیات میں حسن کی معراج دیکھنے کی کوشش کریں اور یہ نہ سمجھیں کہ حسن صرف رنگے ہونٹوں والی معطر عورتوں کے رخساروں اور ابروؤں میں ہے۔ انھوں نے ادیبوں سے کہا کہ اگر تمھیں اس غریب عورت میں حسن نظر نہیں آتا جو بچے کو کھیت پر مینڈھ پر سلائے پسینہ بہا رہی ہے تو تمھاری تنگ نظری کا یہ قصور ہے اس لیے کہ ان مرجھائے ہوئے ہونٹوں اور کمھلائے ہوئے رخساروں کی آڑ میں ایثار، عقیدت اور مشکل پسندی ہے۔ شباب سینے پر ہاتھ دھر کے شعر پڑھنے اور صنفِ نازک کی کج ادائیوں کے شکوے کرنے یا اس کی خود پسندیوں اور چونچلوں پر سر دھننے کا نام نہیں ہے۔ شباب نام ہے آئیڈیل ازم کا، ہمت کا، مشکل پسندی کا، قربانی کا۔'' (روشنائی، مطبوعہ کراچی پاکستان، ص 115)

ہمارے ترقی پسند ادیبوں اور شاعروں نے اس نئے معیارِ حسن کی بہت سی چیزیں لکھی ہیں لیکن میں سب سے پہلے پاکستان کی ایک غیر معروف نوعمر شاعرہ عشرت آفریں کی ایک نظم 'گلاب اور کپاس' پیش کر رہا ہوں جس میں پریم چند کے الفاظ نے ایک جمالیاتی پیکر اختیار کر لیا ہے۔ اس سے اندازہ ہوا ہے کہ یہ ایک فرد کے خیالات نہیں ہیں، بلکہ عہدِ حاضر کے انقلابی مزاج کا اظہار ہیں:

کھیت میں کام کرتی ہوئی لڑکیاں
جیٹھ کی چمپئی دھوپ نے
جن کا سونا بدن
سرمئی کر دیا
جن کو راتوں میں اوس اور پالے کا بستر ملے
دن کو سورج سروں پر جلے

یہ ہرے لان میں
سنگِ مرمر کی بنچوں پر بیٹھی ہوئی
ان حسیں مورتوں سے
کہیں خوبصورت
کہیں مختلف
جن کے جوڑوں میں جوہی کی کلیاں سجیں
جو گلاب اور بیلے کی خوشبوئیں
جو کہ رنگوں کی حدت سے پاگل پھریں

کھیت میں دھوپ چنتی ہوئی لڑکیاں بھی
نئی عمر کی سبز دہلیز پر ہیں مگر
آئینہ تک نہیں دیکھتیں
گلاب اور ڈیزی کی حدت سے نا آشنا
خوشبوؤں کے جواں لمس سے بے خبر
پھول چنتی ہیں لیکن پہنتی نہیں
ان کے ملبوس میں
تیز سرسوں کے پھولوں کی باس
ان کی آنکھوں میں روشن کپاس

فیض کی اس زمانے کی ایک نظم 'انتساب' جو پابلو نرودا کے زیر اثر کہی گئی ہے۔ پریم چند کے معنوی خاندان سے تعلق رکھتی ہے۔ اس نظم کی جمالیاتی کیفیت فیض کی ان نظموں سے مختلف ہے جو مشقِ سخن کے ابتدائی زمانے میں اختر شیرانی، حسرت موہانی، حفیظ جالندھری، شیلی، کیٹس اور براؤننگ کے زیر اثر تخلیق ہوئی تھیں، مثلاً:

مجھے دے دے
رسیلے ہونٹ، معصومانہ پیشانی، حسیں آنکھیں
کہ میں اک بار پھر رنگینیوں میں غرق ہو جاؤں
مری ہستی کو تیری اک نظر آغوش میں لے لے
ہمیشہ کے لیے اس دام میں محفوظ ہو جاؤں
ضیائے حسن سے ظلماتِ دنیا میں نہ پھر آؤں
گزشتہ حسرتوں کے داغ میرے دل سے دُھل جائیں
میں آنے والے غم کی فکر سے آزاد ہو جاؤں
میرے ماضی و مستقبل سراسر محو ہو جائیں
مجھے وہ اک نظر، جاودانی سی نظر دے دے

نقشِ فریادی، (براؤننگ)

اب انتساب ملاحظہ فرمایئے اور اس کی دنیائے جمال کی وسعتوں پر غور کیجیے:

آج کے نام اور آج کے غم کے نام
آج کا غم جو ہے زندگی کے بھرے گلستاں سے خفا
زرد پتوں کا بن جو مرا دیس ہے
درد کی انجمن جو مرا دیس ہے
کلرکوں کی افسردہ جانوں کے نام
کرم خوردہ دلوں اور زبانوں کے نام
پوسٹ مینوں کے نام
تانگے والوں کے نام
ریل بانوں کے نام

کارخانے کے بھولے جیالوں کے نام
بادشاہِ جہاں، والیِ ماسوا، نائب اللہ فی الارض دہقاں کے نام
جن کے ڈھوروں کو ظالم ہنکا لے گئے ہیں
جن کی بیٹی کو ڈاکو اٹھا لے گئے ہیں
ہاتھ بھر کھیت سے ایک انگشت پٹوار نے کاٹ لی ہے
دوسری مالیے کے بہانے سے سرکار نے کاٹ لی ہے
جن کی پگ زور والوں کے پاؤں تلے
دھجیاں ہو گئی ہیں

ان دکھی ماؤں کے نام
رات میں جن کے بچے بلکتے ہیں اور
نیند کی مار کھائے ہوئے بازوؤں سے سنبھلتے نہیں
دکھ بتاتے نہیں، منتوں زاریوں سے بہلتے نہیں

ان حسیناؤں کے نام
جن کی آنکھوں کے گل
چلمنوں اور دریچوں کی بیلوں میں بیکار کھل کھل کے مرجھا گئے
ان بیاہتاؤں کے نام
جن کے بدن
بے محبت ریاکار سیجوں پہ سج سج کے اکتا گئے

بیسواؤں کے نام
کھڑکیوں اور گلیوں محلوں کے نام
جن کی ناپاک خاشاک سے
چاند راتوں کو آ آ کے کرتا ہے اکثر وضو
جن کے سایوں میں کرتی ہے آہ و بکا
آنچلوں کی حنا
چوڑیوں کی کھنک

کاکلوں کی مہک
آرزومند سینوں میں اپنے پسینے میں جلنے کی بو

طالب علموں کے نام
وہ جو اصحابِ طبل و علم کے دروں پر
کتاب اور قلم کا
ہاتھ پھیلائے پہنچے
مگر لوٹ کر گھر نہ آئے

وہ معصوم جو بھولپن میں وہاں
اپنے ننھے چراغوں میں لو کی لگن لے کے پہنچے جہاں
چھارہے تھے گھٹاٹوپ راتوں کے بے انت سائے

ان اسیروں کے نام
جن کے سینوں میں فردا کا شب تاب گوہر
جیل خانوں کی شوریدہ راتوں کی صرصر میں
جل جل کے انجم نما ہو گئے ہیں

آنے والے دنوں کے سفیروں کے نام
وہ جو خوشبوئے گل کی طرح
اپنے پیغام پر خود فدا ہو گئے ہیں

اس خاندان کے دوسرے ادب پاروں میں مثال کے طور پر عصمت چغتائی کے افسانے 'دو ہاتھ' اور کرشن چندر کے افسانے 'کالو بھنگی' کا شمار کیا جا سکتا ہے۔ کرشن چندر کی اور کہانیاں اور ناول ہیں جیسے 'دادر پل کے بچے' جس کا فلم رشید احمد صدیقی صاحب کے نواسے نے 'یہاں سے شہر کو دیکھو' کے نام سے بنایا ہے۔ راجندر سنگھ بیدی کا ناول 'ایک چادر میلی سی' احمد ندیم قاسمی اور حیات اللہ انصاری کی بہت سی کہانیاں، اوپندر ناتھ اشک اور سہیل عظیم آبادی کی تخلیقات، شوکت صدیقی کے افسانے اور ناول 'خدا کی بستی' کیفی اعظمی کی نظم 'ابن مریم' بھی اسی جمالیاتی کیفیت کی ترجمان ہیں۔ مجروح نے غزل کے رنگ و آہنگ کو 1945 کے بعد جس طرح سنوارا اس پر بھی پریم چند کے تصورِ جمال کا پرتو ہے۔ ہمارے بعد آنے والی نسل کے شعرا جیسے وحید اختر، احمد فراز،

افتخار عارف اور ان سے ذرا پہلے زہرا نگاہ اور فہمیدہ ریاض کی شاعری سب کی رگ و پے میں نیا خونِ جمال ہے۔ اس فہرست میں اور بہت سے نام شامل کیے جا سکتے ہیں۔ پرانے اور نئے۔ مثلاً خواجہ احمد عباس کی کئی کہانیاں اور سریندر پرکاش کا افسانہ 'بجوکا'۔

قرۃ العین حیدر نے مہندر ناتھ کے بارے میں جو لکھا ہے اس سے بھی اس نئے نظریۂ جمال کی تصدیق ہوتی ہے:

> ''جس زمانے میں ترقی پسند تحریک زوروں میں جاری تھی آنے والے رسالوں میں ایک سے ایک اچھے افسانے شائع ہوا کرتے تھے۔ ان میں سے بہت سے افسانے آج کلاسیکی حیثیت رکھتے ہیں (گو اردو نقادوں نے اس لفظ کی بھی کافی درگت بنائی ہے) ان افسانوں کے خالق بہت سے ادب سے ریٹائر ہو گئے۔ کچھ نے خود استعفیٰ دے دیا۔ بہت سوں کو زندگی کھا گئی۔ چند ایک کو موت نے آواز دی اور وہ اُدھر لپک گئے۔ مرنے والوں میں اکثر جواں مرگ تھے کہ بوجوہ اردو ادیب کا عمر طبیعی تک پہنچنا کافی جان جوکھوں کی مہم ہے۔
> جس زمانے کا میں ذکر کر رہی ہوں شاید ساقی میں ایک افسانہ چھپا تھا۔ 'جہاں میں رہتا ہوں' بہت اچھا افسانہ تھا اسی وجہ سے اب تک یاد رہ گیا۔ مصنف کا نام مہندر ناتھ تھا۔ بمبئی کی ایک عمارت اور اس کے مکینوں کے متعلق تھا۔ اردو میں بمبئی کی فٹ پاتھوں، سیٹھوں، طوائفوں، فلم ایکٹرسوں، انڈرورلڈ کے باسیوں اور چالوں کی زندگی کے متعلق ایک عظیم الشان لٹریچر تخلیق کیا جا چکا ہے لیکن جہاں تک مجھے یاد پڑتا ہے اس ہیبت ناک سماجی المیے کے بارے میں جس کا نام بمبئی ہے خصوصاً اس کی چالوں کے سسٹم کے متعلق یہ پہلا افسانہ تھا جو میں نے پڑھا۔'' (فن اور شخصیت، مہندر ناتھ نمبر، ص 67)

اس نظریۂ جمال کے تحت شاعری اور نثر دونوں میں زبان کی تبدیلی آہستہ آہستہ اور غیر محسوس طریقے سے آ رہی ہے۔ شعر کی لغت بدل رہی ہے۔ اس میں مشکلات زیادہ ہیں۔ نثر میں اتنی مشکلات نہیں ہیں کیونکہ ہمارا ذوق بڑی حد تک غزل کا پروردہ ہے۔

فارسی اور اردو کی تاریخ میں غزل کا مقام مختلف ہے۔ ایران میں سب سے پہلے بڑی شاعری فردوسی کے شاہنامے کی شکل میں آئی۔ فردوسی نئی زبان کا خالق ہے۔ اس کا بیان یہ ہے؟

کہ میں نے اس فارسی سے عجم کو زندہ کیا ہے۔ جتنی صدیوں میں غزل بچپن سے جوانی کی منزل میں داخل ہوئی اس دور میں مولانا جلال الدین رومی کی مثنوی اور نظامی گنجوی اور امیر خسرو کی مثنویاں اور دوسرے شعرا کے قصائد فارسی ادب کی فضا پر چھائے ہوئے تھے۔ اردو میں بھی حالانکہ مثنویاں کہی گئیں لیکن ان کا وہ درجہ نہیں ہے جو فردوسی، رومی، نظامی، اور امیر خسرو کی مثنویوں کا ہے۔ اس لیے اردو غزل کی اہمیت زیادہ ہوگئی کیونکہ اس شاعری میں زیادہ کام غزل ہی کے ذریعے سے ہوا ہے۔ نظم میں اقبال نے بلند تر مقام حاصل کیا لیکن ان کی نظمیں اکثر مقامات پر غزل کی زبان میں لکھی گئی ہیں۔ خدا کے لیے بھی وہ داغ اور ذوق کی زبان استعمال کر لیتے ہیں:

اک اشارے میں ہزاروں کے لیے دل تو نے
پھونک دی گرمیِ رخسار سے محفل تو نے
آئے عشاق گئے وعدۂ فردا لے کر
اب انھیں ڈھونڈھ چراغِ رُخِ زیبا لے کر

روایتی عاشقانہ اور رندانہ زبان نئے تخلیقی محاوروں اور شعری پیکروں کے مقابلے میں زیادہ مقبول ہے۔ اس مقبولیت نے شاعری کو بند منزلوں کی طرف نہیں جانے دیا اور فکری عظمت کے دروازے بند کر دیے۔ رقاص کے پیروں کے گھنگھرو شہ سوار کی مہمیز کا کام نہیں دے سکتے اور ہمارے شعری ذوق کو آج بھی انھیں گھنگھروؤں کی طلب ہے۔ ترقی پسند ادب کی مخالفت میں یہ ذوق بھی کارفرما رہا ہے۔ اس لیے شاعری میں زبان اور لغت کی تبدیلی نثر کے مقابلے میں زیادہ دشوار ہے۔ پھر بھی عمل جاری ہے۔ سڑکوں اور گلیوں میں پڑے پھرنے والے آوارہ گرد اور بے وقعت لفظ جنھیں کبھی بارگاہِ سخن میں داخل ہونے کی اجازت نہیں تھی، اب کبھی تو بارگاہِ سخن کے عزت مآب الفاظ کے دوش بدوش کھڑے ہوتے ہیں اور کبھی ان امیرزادوں کو اپنی جھونپڑی سے باہر نکال دیتے ہیں۔ جائیے، آپ اپنے مخمل و سنجاب کے بستروں پر آرام کیجیے۔ ہماری اندھیری جھونپڑی میں آپ کا دم گھٹ جائے گا۔

شاعری کی یہ حرکت اور جنبش ارسٹوکریسی کی دنیا سے جمہوری دنیا کی طرف ہے۔ یہ برہمن کی سنسکرت سے شودر کی پراکرت کی طرف سفر ہے۔ اس سفر میں دھرم وہم بن جاتا ہے۔ اس کام میں ترقی پسند ادیبوں کے ساتھ حلقۂ اربابِ ذوق کے شاعر بھی شریک ہیں اور آج کی

جدیدیت کے علمبردار بھی جو ہماری ہی طرح گرے پڑے لفظوں کے استعمال سے نہیں جھجکتے۔
ان کا آہنگ بھی ہمارے غیر کلاسیکی آہنگ سے قریب ہے۔

لیکن ان کے رویے اور ترقی پسندوں کے انداز نظر میں جو مضمر ہے اور معنویت کا فرق ہے۔ ان کا موضوع تہذیب وتمدن کا زوال ہے اور ہمارا موضوع انسانیت کا نشاۃ ثانیہ ہے۔ موضوع کی وجہ سے دونوں کے اسٹائل اور جمالیاتی نظریے بدل جاتے ہیں۔ ان کی جمالیات کو تہذیب وتمدن کے زوال کی جمالیات کہنا اس لیے مشکل ہے کہ وہ جمال سے گریزاں ہیں۔ لیکن ہمارے بیان کے لیے Aesthetic کے لیے جمالیات کے سوا کوئی دوسر لفظ نہیں ہے۔ دونوں طرح کے ادب کے فرق کے سلسلے میں میں آج سے سترہ برس پہلے کی اپنی ایک تحریر کا اقتباس پیش کر رہا ہوں جو گفتگو (1967) پہلے شمارے کے پیش گفتار کا حصہ ہے:

''آویزش وہی پرانی ہے، ادیب پر کوئی سماجی ذمہ داری عائد ہوتی ہے یا نہیں۔ اگر نہیں ہوتی تو سماج میں ادیب کا کیا مقام ہے اور ہوتی ہے تو اس ذمہ داری سے فنکارانہ انداز میں کیسے عہدہ برآ ہوا جاسکتا ہے۔ فرد اور سماج میں کیا رشتہ ہے۔ ذات اور کائنات کا کیا سمبندھ ہے۔ اپنی ذات کے حصار میں محصور ہوجانا دانش مندی ہے یا اس حصار کو توڑ کر کائنات کی طرح لامحدود اور بیکراں ہوجانے کی کوشش فنی عظمت کی دلیل ہے۔ سیاست ادب اور ادیب پر کہاں تک اثر انداز ہوتی ہے اور ادیب اور ادب کہاں تک سیاست پر اثر انداز ہوسکتا ہے۔ کیا اپنے چاروں طرف پھیلی ہوئی جہالت، مفلسی، ہوس ناکی، ظلم، جبر، مکاری، سازش اور ریشہ دوانی کے مقابلے پر صرف فرد کی مظلومیت کا نوحہ، شکستہ شخصیت کا ماتم اور تنہائی کی فریاد کافی ہے یا اس سب کے خلاف احتجاج بھی کوئی معنی رکھتا ہے۔ ادیب صرف حالات کا شکار ہوجاتا ہے یا حالات سے نبرد آزما بھی ہوتا ہے۔ وہ صرف ٹوٹے ہوئے آدرشوں اور زخمی خوابوں کے ویرانوں میں سسکتا رہتا ہے یا نئے آدرش تلاش کرنے اور نئے خوابوں کے دیکھنے کا حوصلہ بھی رکھتا ہے۔ اس کا ذاتی شعور و احساس سماجی شعور و احساس کا ایک حصہ ہوتا ہے یا کہیں خلا سے شعور و احساس پیدا ہوتے ہیں۔ انسان کی بہیمیت، درندگی، شہوت اور جہالت کے تاریک گوشوں میں

کھو جانا ادیب کا منصب ہے یا اپنے فن کے ذریعے سے شائستگی پیدا کرنے کی کاوش سے ادیب کا مقام متعین ہوتا ہے۔ انھیں سوالات سے ملے ہوئے صورت اور معنی کے سوالات ہیں۔ یہاں تو کسی مزاج کو کوئی اہمیت دی جاسکتی ہے یا نہیں۔ فن کی بیرونی شکلوں کو اپنے یہاں کی جانی پہچانی شکلوں کے ساتھ کس طرح ملایا جاسکتا ہے۔ روایت کی شکست میں کیا کوئی روایت کا تسلسل بھی باقی رہ جاتا ہے یا نہیں۔ نیا پن پرانے پن کی کوکھ سے پیدا ہوتا ہے یا یکا یک کہیں سے نازل ہو جاتا ہے۔ اظہار اور ابلاغ پر ابہام اور تجرید کے کتنے پردے ڈالے جاسکتے ہیں۔ معنویت کی تہہ داری اور معنویت کے مزاج میں کوئی فرق ہے یا نہیں۔ انتخابِ الفاظ میں حسن کاری اور معنی آفرینی کا کوئی توازن ہونا چاہیے یا نہیں۔ یہ اور ایسے ہی بہت سے سوالات ہیں جو کف در وہاں تنقید اور مباحثے سے طے نہیں کیے جاسکتے۔ ان کا آخری فیصلہ بھی ممکن نہیں ہے۔ اگر گفتگو جاری رہے تو نئے نئے راستے کھلتے رہیں گے۔ شرط یہ ہے کہ ادیب ادیب کا احترام کرنے کی صلاحیت رکھتا ہو اور اپنے خلاف تنقید سننے کی ہمت۔ اگر اس کو دوسروں کی تخلیقات ناپسند کرنے کا حق حاصل ہے تو دوسروں کو اس کی تخلیقات ناپسند کرنے کا حق ہونا چاہیے اور اس حق کی حفاظت کو ایک مقدس فرض کی طرح پورا کرنا چاہیے۔"

"ادب اور ادیب اس وقت ایک بحرانی دور سے گزر رہے ہیں۔ عقیدے زخمی ہیں اور یقین واعتماد کی سانس اکھڑی اکھڑی سی ہے۔ ہماری نظروں کے سامنے آدرشوں کے چہرے مسخ ہوئے ہیں۔ خوابوں کو قتل گاہوں سے گزرنا پڑا ہے اور قدروں کی تشنجی کیفیت نے دلوں میں ہول بٹھا دیا ہے۔ ان پھیلے ہوئے ریگزاروں میں کہیں کہیں نئی اُپج، نئے اندازِ تخلیق اور نئی فکر کے نخلستان ملتے ہیں لیکن ان کے سائے اتنے گھنے نہیں ہیں کہ اردو ادب، ہڈیوں کو پگھلا دینے والی تپتی ہوئی دھوپ سے بچ سکے اور نہ پانی کے چشمے اتنے وافر ہیں کہ پیاسے اپنی پیاس بجھا سکیں۔ اس لیے سب کرب میں مبتلا ہیں۔ ذات کے قلعے میں بند ہو جانے والے اور ذات کے قلعے سے باہر یلغار کرنے والے

سب آگ میں جل رہے ہیں۔ لیکن اصل اختلاف وہاں پیدا ہوتا ہے جہاں
یہ سوال آتا ہے کہ اس آگ کو کیسے بجھایا جائے اور اسے کس طرح نار سے نور
میں تبدیل کیا جائے۔

صرف کرب، صرف تشنج، صرف جلتے رہنے میں نہ تو انسانیت کی نجات ہے نہ
ادب کی۔ ذات کی سپر بیکار ہے۔ نظریات کی سپر، عقائد کی سپر، یقین کی سپر
بھی اس وقت تک بے معنی ہے جب تک وہ سورما پیدا نہیں ہوتا جو اپنی سپر کو تلوار
میں کر لینے کی صلاحیت اور طاقت رکھتا ہے۔" (گفتگو، جلد اوّل، 1968)

یہاں میں اتنا اضافہ کرنا چاہتا ہوں کہ جن حالات کا میں نے ذکر کیا ہے وہ قنوطیت سے زیادہ کلبیت کا احساس پیدا کرنے میں معاون ہوتے ہیں لیکن یہ فراموش نہیں کرنا چاہیے کہ کلبیت بھی ایک گھناؤنے معاشرے سے نفرت اور بغاوت کا اظہار ہے لیکن اگر زیادہ دور تک چلی جائے اور تخلیقی زندگی میں روح کا سرطان بن جائے تو انسان دشمنی میں تبدیل ہو جاتی ہے۔ اسی کلبیت سے ایک راستہ شعوری بے معنویت کی طرف بھی جاتا ہے جسے بعض دانش ور جدیدیت کی پہچان بتاتے ہیں حالانکہ جدیدیت کے معنی ہی تخلیق کے ہیں جنھیں بے معنی نہیں کہا جاسکتا۔ جدیدیت ترقی پسندی کے خلاف ایک نظریاتی حربہ بھی ہے اور آج کے بین الاقوامی حالات میں زندگی کا نیا احساس بھی اور یہ احساس پرانی ترقی پسندی کی نئی توسیع ہے۔

اس منزل پر ادب اور سیاست کا رشتہ اہمیت اختیار کر لیتا ہے۔ کبیر نے کہا ہے کہ 'سنتو مایا تجی نا جائے' آج کے عہد کی سب سے بڑی مایا سیاست ہے۔ یہ اسی مایا کا کرشمہ ہے کہ ہمارے برصغیر میں آزادی زخمی ہو کر آئی اور ہندوستان اور پاکستان کی آزادی کے جشن کے ساتھ سرحد کے دونوں طرف خون کی ہولی کھیلی گئی۔ یہ اسی مایا کا کرشمہ ہے کہ آج تک ہماری اردو زبان اپنے جائز حق سے محروم ہے۔ یہ اسی مایا کا کرشمہ ہے کہ ہماری پچاس فیصدی سے زیادہ آبادی مفلسی کا شکار ہے اور انسانوں کی اکثریت اَن پڑھ اور جاہل ہے۔ روزانہ فرقہ وارانہ فسادات ہوتے ہیں اور پاتال کے جہنم سے ہماری جنت ارضی پر آگ برسائی جاتی ہے۔ یہ اسی مایا کا کرشمہ ہے کہ ہم اپنی عزتِ نفس اور احساسِ انسانیت کو بڑی حد تک کھو چکے ہیں۔ بچوں، عورتوں اور مردوں کی بدحالی کے اتنے مناظر روز ہمارے سامنے آتے ہیں جنھوں نے ہم کو سنگ دل بنا دیا ہے لیکن اسی مایا کا یہ بھی کرشمہ ہے کہ آج ہندوستان ایک آزاد اور سربلند ملک ہے

جو ترقی کی راہوں پر گامزن ہے اور ایشیا اور افریقہ کے درجنوں ممالک اور قومیں مغربی سامراج کی گرفت سے باہر نکل رہی ہیں اور اپنے رقص و نغمہ کو دوبارہ زندہ کر رہی ہیں۔

بات یہ ہے کہ بے ایمان اور سفاک ہاتھوں میں سیاست گندی، بے ایمان اور سفاک ہو جاتی ہے اور مخلص اور ایمان دار ہاتھوں میں وہ کبیر کے الفاظ میں "رام کی چیری بن جاتی ہے۔"

آج کی سیاست ایک جن ہے جسے اگر آپ نے قابو میں کر کے فرشتۂ رحمت نہیں بنایا تو وہ جن آپ کے سر پر سوار ہو کر آپ کو دیوانہ بنا دے۔ (یہی کیفیت علم اور سائنس کی ہے۔ علم رابرتن زنی مارے شود۔ علم رابر دل زنی یارے شود) یہ آپ کی ہمت اور توفیق پر منحصر ہے کہ آپ اس سے خضرِ راہ کا کام لیں گے یا اسے پیرِ تسمہ پا رہنے دیں گے جو آپ کی گردن پر سوار اپنے لجلجے پیروں سے اپنی گرفت سخت سے سخت تر کرتا جاتا ہے یہاں تک کہ آپ کی سانس اکھڑنے لگتی ہے، آنکھیں اُبل آتی ہیں، زبان اور قدم لڑکھڑانے لگتے ہیں اور دنیا ایک آسیب زدہ چیز معلوم ہونے لگتی ہے اور نجات۔ کے سارے راستے بند ہو جاتے ہیں اور آپ ادب اور شعر کے نام پر ہذیان اور اول فول بکنے لگتے ہیں۔ پھر یہ پیرِ تسمہ پا کبھی آپ کو آستانوں اور شمشانوں کی سیر کراتا ہے اور کبھی لوبان اور اگر بتی کے دھوئیں سے نیم تاریک معبدوں میں لے جاتا ہے۔ کبھی پرانی حویلیوں کی گرتی ہوئی دیواروں کے ملبے میں عہدِ رفتہ کا تماشا دکھاتا ہے جہاں آپ کے آبا و اجداد دادِ عیش دیتے تھے اور افیون اور کشتے کھا کھا کر راتیں گزارتے تھے اور بجھتی ہوئی شمعوں کی روشنی میں دیواروں پر آپ کو وہ پرچھائیاں دکھائی دیں گی جو کبھی زندہ نہیں ہو سکتیں اور گزری ہوئی شبِ نشاط کے مرجھائے ہوئے پھولوں کی افسردہ خوشبو آپ کو شعر و فن کی وہ معراج عطا کرے گی جو ایل ایس ڈی کے ٹرپ کے بعد اس پینک میں ڈوبے ہوئے نوجوان کو عطا ہوتی ہے جو سمجھتا ہے کہ وہ آزاد ہے اور بادشاہِ وقت ہے۔ سیدھے سادے لفظوں میں آپ سیاست کو چھوڑ سکتے ہیں، سیاست آپ کو نہیں چھوڑے گی۔ اس کا جال دور دور تک پھیلا ہوا ہے۔

سیاست ہر جگہ ہے، ہر طرف ہے۔ فن اور ادب کی ہر تخلیق میں ہے۔ صرف فرق یہ ہے کہ کہیں سیاست ترقی پسند ہے اور کہیں رجعت پرست۔ جب فن پارے میں ترقی پسند سیاست ہوتی ہے تو فوراً انگلیاں اٹھتی ہیں۔ یہ فن نہیں ہے سیاست ہے اور اگر سیاست رجعت پرست ہے تو وہ اعلیٰ درجے کا فن ہے، تفریح ہے enter tainment ہے۔ اس کی مثال فلمی دنیا سے لی جائے تو خواجہ احمد عباس کی فلم نکسلائٹ (naxalite) میں بھی سیاست ہے اور اس بظاہر غیر سیاسی

فلم میں بھی جس نے دس بارہ کروڑ نفع کمایا ہے اور نفع نقصان کا جھوٹا حساب تیار کیا ہے اور کالے دھن میں سے تھوڑا سا روپیہ خیرات میں دے کر ثواب کمایا ہے اور تھوڑا سا سیاسی کاموں میں لگا کر اپنے ضمیر کو مطمئن کر لیا ہے۔ ایک فلم میں تشدد کا استعمال مظالم کے خلاف ہے، استحصال کے خلاف ہے اور دوسری فلم میں تشدد صرف تشدد سے لطف اندوز ہونے کے لیے ہے اور اس کا استعمال کبھی کسی کی دولت پر قبضہ کرنے یا کسی معصوم لڑکی عصمت لوٹنے کے لیے ہے۔ ان فلموں میں thrill ہے۔ کتھارسس نہیں ہے۔ یہ تماشائیوں کو سنگ دل، وحشی اور بزدل بناتی ہیں۔ وہ اس حیوانی جبلت کو بیدار کرتی ہیں جس کا اظہار مہذب اور متمدن روم کے شہری Gladiator کی موت پر جیتنے والے کے حق میں نعرۂ تحسین بلند کرتے تھے۔ ایک فلم میں جو ترقی پسند سیاست کی فلم ہے، یہ سبق دیا جاتا ہے کہ انفرادی تشدد سے ظلم کا خاتمہ نہیں ہو سکتا اور دوسری فلم میں بے معنی تشدد کا Glorification ہے اور یہ اس تشدد کی فنی اور تفریحی شکل ہے۔ جس کے ذریعے سے آج کے عہد کی استحصالی طاقتیں مظلوں پر حکومت کرتی ہیں۔ بھوک اور جہالت کو زندہ رکھتی ہیں۔ مذہبی جذبات کو مشتعل کر کے جنونی کیفیت پیدا کرتی ہیں۔ ہندوستان کے بعض شہروں میں تشدد کی حکمرانی ہے اور اس محاذِ جنگ پر ایک طرف فرقہ پرست اور علاقہ پرست جماعتیں ہیں اور دوسری طرف اسمگلنگ کرنے والے اور ان دونوں کے اثرات پولیس میں بھی ہیں حکومت میں بھی اور حکومت کی مخالف سیاسی پارٹیوں میں بھی۔ نہ جانے کتنے ذہین نوجوانوں نے زندگی کا خطرناک سبق ان پر تشدد تفریحی فلموں سے سیکھا ہے اور جرم کرنے کے طریقوں میں بھی مہارت حاصل کی ہے۔ افیون، چرس میری یونا ان کے خدا اور پیغمبر ہیں۔ آخر اس چوری کی تجارت میں بھی تو ایک thrill ہے۔

بین الاقوامی سطح پر اس تشدد کے استحصالی استعمال کی مثال امریکہ سے دی جا سکتی ہے جہاں کے مستند اعداد و شمار کے مطابق گزشتہ ڈیڑھ سو سال میں ساڑھے پانچ سو فوجی بغاوتیں ہو چکی ہیں، جنھیں coup کہا جاتا ہے۔ جنوبی امریکہ کے ان ممالک کے پاس ان کی اپنی کوئی نیوز ایجنسی نہیں ہے۔ ان کے ٹیلی ویژن پروگرام شمالی امریکہ سے فراہم کیے جاتے ہیں اور خام مال کی قیمت دوسرے خریدار ممالک کی منڈیوں میں طے ہوتی ہے اور اس طرح ان کی معیشت پس ماندہ رکھی جاتی ہے اور تفریح کے لیے قمار خانے اور نائٹ کلب قائم کیے جاتے ہیں اس طرح یہ بھی سیاسی ادارے بن جاتے ہیں کیونکہ:

خواب سے بیدار ہوتا ہے کوئی محکوم اگر
پھر سلا دیتی ہے اس کو حکمراں کی ساحری

یہی وجہ ہے کہ ان ممالک میں انقلابی ادب بہت ترقی یافتہ ہے جو امادو جیسے ناول نگار اور پابلو زودا جیسے شاعروں کی شکل میں ظاہر ہوتا ہے۔ وہ شاعر اقبال کی زبان میں شعر کہتے ہیں:

گرم ہو جاتا ہے جب محکوم قوموں کا لہو
تھرتھراتا ہے جہان چار سو و رنگ و بو
ضربتِ پیہم سے ہو جاتا ہے آخر پاش پاش
حاکمیت کا بت سنگیں دل و آئینہ رو

گزشتہ ساٹھ ستر سال میں میکسکو کے عوام کی انقلابی جدوجہد نے وہاں میورل آرٹ پیدا کیا جو بڑی بڑی عمارتوں کی دیواروں پر تصویر بنانے کا آرٹ ہے اور عوام کے انقلابی مزاج سے ہم آہنگ ہے۔ وہ نہایت پر جوش اور زور دار فن ہے جس کو عالمگیر شہرت اور مقبولیت حاصل ہو چکی ہے۔ اس فن کے اور بڑے مصوروں کا شمار دنیا کے بڑے مصوروں میں ہوتا ہے (1) ڈیگو اے ویرا (Diego Al-Viera) (2) اوروزکو (Orozco) (3) سیکیورا (Sequera) اور تمایو (Tamayo) جو ہمارے مشہور مصور حسین کا پسندیدہ مصور ہے۔

پاکستان کے مشہور مصور صادقین نے جب اقبال کے مندرجہ بالا دو شعروں کو تصویروں کی شکل دی تو ان میں ان ہی توانا خطوط اور روشن رنگوں کا امتزاج تھا جو میکسکو کے میورل آرٹ کے جلال و جمال کی یاد دلاتا ہے۔

اس فن سے لطف اندوز ہونے کے لیے ذہنی اور جمالیاتی تربیت کی ضرورت ہوتی ہے۔ شعر اور فن کی فہم بھی ایک تخلیقی عمل ہے۔ غالباً ملک راج آنند نے یا کسی اور نے مجھے پولینڈ کے شہر وارسا کی امن کانفرنس کا ایک دلچسپ قصہ سنایا۔ ایک بڑے اشتراکی ادیب نے پکاسو سے کہا کہ آپ کا فن میری سمجھ میں نہیں آتا۔ پکاسو نے کوئی جواب نہیں دیا اور نوجوان لڑکوں اور لڑکیوں سے باتیں کرتا رہا جو اس کے گرد جمع تھیں۔ تھوڑی دیر بعد پکاسو نے مشہور ادیب سے پوچھا کہ آپ چینی زبان سمجھتے ہیں۔ انھوں نے جواب دیا کہ میں نے چینی پڑھی نہیں ہے۔ پکاسو نے مسکرا کر کہا کہ اسی طرح آپ نے پینٹنگ بھی نہیں پڑھی ہے۔ اس فن کو بھی سمجھنے کے لیے پڑھنا اور سیکھنا پڑتا ہے۔

اسی طرح ہندوستان کے ایک انقلابی لیڈر نے جو شعر و شاعری کے شوقین ہیں، ایک بار مجھ سے کہا کہ اقبال مفکر ہے شاعر نہیں ہے۔ میں نے پوچھا شاعری کیا ہوتی ہے تو انھوں نے فراق کا یہ شعر سنایا:

سمٹ سمٹ سی گئی ہے فضائے بے پایاں
گزر گئے ہیں وہ جس دم بدن چرائے ہوئے

یہ یقیناً اچھا شعر ہے لیکن اس کا تقابل اہرام مصر سے تو نہیں کیا جاسکتا جن کی سپاٹ پتھریلی دیواریں ترچھی اٹھی ہیں اور ایک تکون بنا دیتی ہیں۔ لیکن مصر کے فرعونوں کی ان یادگاروں کو دیکھ کر ایک اسلامی شاعر بھی مبہوت رہ جاتا ہے:

اس دشت جگر تاب کی خاموش فضا میں
فطرت نے فقط ریت کے ٹیلے کیے تعمیر
اہرام کی عظمت سے نگوں سار ہیں افلاک
کس ہاتھ نے کھینچی ابدیت کی یہ تصویر

دراصل سیاست سے آلودہ ہو کر آرٹ خراب نہیں ہوتا۔ وہ خراب ہوتا ہے آرٹسٹ کی ذہنی اور جذباتی کمزوریوں سے۔

ادب اور تحریک کا اپنے ملک کی قومی اور انقلابی سیاست سے متاثر ہونا فطری عمل ہے لیکن ادب اور تحریک کو کسی سیاسی جماعت کا آلۂ کار نہیں بنایا جاسکتا۔ اگر کوئی سیاسی جماعت اپنے ممبروں پر مشتمل کوئی تنظیم بنائے تو یہ الگ بات ہے۔ اس صورت میں وہ تنظیم اس سیاسی جماعت کے نام سے منسوب ہوگی۔ جب پریم چند نے اپنے خطبۂ صدارت میں یہ کہا تھا کہ ادب سیاست کے پیچھے پیچھے چلنے والی حقیقت نہیں بلکہ وہ مشعل ہے جو سیاست کو راہ دکھاتی ہے تو وہ ادیب کی انفرادیت اور معاشرے کی اجتماعیت کے رشتے کو ظاہر کر رہے تھے۔ لیکن اس حقیقت سے انکار نہیں کیا جاسکتا کہ سیاست بھی ایک تحریک ہے جو براہِ راست عوام سے تعلق رکھتی ہے اور طاقت حاصل کرتی ہے اور سماج کو بناتی اور بگاڑتی ہے۔ ایشیا اور افریقہ میں بہت سی ایسی مثالیں ہیں جہاں سیاست نے آزادی کی جدوجہد میں ترقی پسند کردار ادا کیا اور آزادی حاصل ہو جانے کے بعد رجعت پرست کردار کیونکہ کل کا مظلوم آج کا ظالم بن گیا۔ اس لیے ادیب کو سیاست کے سمندر میں قطرہ بن کر سمندر کا روپ دھارنے کی کوشش نہیں کرنی چاہیے۔

اس کو سمندر میں موتی بن کر رہنا چاہیے اور ایسی مثالیں بھی ہیں جہاں سیاسی رہنما خود ادیب اور شاعر ہیں۔ مثلاً جواہر لال نہرو کی ادبی حیثیت سے انکار ناممکن ہے۔ اسی طرح ویت نام کی کمیونسٹ پارٹی کا لیڈر ہو چی من خود ایک اچھا شاعر تھا۔ ماوزے تنگ بھی شاعر تھا اور لینن بہت بڑا دانشور تھا جس نے تاریخ اور فلسفے پر بھی کتابیں لکھی ہیں۔ کارل مارکس نے بھی اپنی جوانی میں شاعری کی ہے اور وہ اچھی خاصی شاعری ہے۔ اس کا بنیادی موضوع 'جو ہے' اور 'جو ہونا چاہیے' کی باہمی آویزش ہے باہمی کشمکش ہے۔ وہ اپنی بعض نظموں میں بت شکن ہے۔ چند انگریزی ترجموں سے اقتباسات ملاحظہ ہوں:

I

Nor do we bec› ›me giddy in paths
where the thought of God emanates;
we dare to cherish it in our breast
Our own greatness is the highest prayer.

II

In ample glowing raiment bravely wrapped,
with pride-lighted heart illumined,
constraints and ties imperiously renounced,
with firm step great space I traverse,
In thy presence I shatter pain,
toward the tree of life my dreams ediate.

III

O bard, in flowered dreams I am enfolded,
But still I clast the fringe of heave,
To Golden stars enfastened;
the play sings forth, life weepe,
and still the play sings forth,
now whines the sun,
the distances radiate into one.

IV

Brotherly kiss and unity of heart
bind all men within one circle.
No longer do rank and opinion cleave,
Love and its command privail

یہ نظموں کے ٹکڑے برسبیل تذکرہ نقل ہو گئے۔ ان کا تجزیہ مارکس کے ذہنی اور فکری ارتقا کے تناظر میں مفید ہے جو میرے مقالے کے موضوع سے خارج ہے۔

الہ آباد میں منعقد ہونے والی ہندی اردو ادیبوں کی کانفرنس میں جس کا ذکر پہلے ہو چکا ہے، نہرو نے ادیب کی انفرادیت پر زور دیا لیکن ساتھ ہی یہ بھی کہا کہ "اگر اس کی انفرادیت ایسی ہے کہ سماج سے الگ ہے... تو وہ ادیب بیکار ہے۔ اس کی اکیلی طاقت سماج کو آگے نہیں پہنچا سکتی لیکن اگر اس کے خلاف اس کی انفرادیت میں سماج کو دخل ہے اور وہ انفرادیت سماج کا نمائندہ کہی جا سکتی ہے تو وہ بڑی چیز ہے اس میں قوم کی طاقت آجاتی ہے اور وہ دنیا کو ہلا دیتی ہے۔ گزشتہ دور میں دنیا کے جتنے بھی بڑے بڑے لکھنے والے ہوئے ہیں شیکسپیئر وغیرہ وہ سب کسی نہ کسی طرح اپنے دور کے سماج کے نمائندہ تھے ... انقلاب فرانس میں والٹیر کے ایسے ادیبوں کا بڑا دخل ہے۔ اس کا اثر انقلاب کے بعد سو برس تک باقی رہا۔ نہرو نے اس کے ساتھ یہ وضاحت بھی کر دی کہ ان کاموں کو ناپا نہیں جا سکتا کیونکہ وہ لوگوں کے دماغوں میں ہیں۔ جواہر لال نہرو نے اقبال کے سلسلے میں جو بات کہی وہ ایک اعلیٰ ظرف سیاسی رہنما ہی کہہ سکتا ہے جو خود بڑا دانش ور ہو۔

ہماری بدقسمتی یہ ہے کہ شاعروں کو سیاسی پہچان سے ناپا جاتا ہے لیکن حقیقت یہ ہے کہ کسی ملک اور قوم کی بڑائی کو اس کے شاعروں اور فلسفیوں کے ذریعے سے پہچانا جاتا ہے نہ کہ ہر روز کے آنے جانے والے پالیٹیشین حضرات کے وجود سے۔

ادیب کے جس منصب کو ان اقتباسات کے ساتھ بیان کیا گیا ہے اس کو حاصل کرنا کمتر درجے کی تخلیقی صلاحیت کے ادیبوں کے بس کا کام نہیں ہے۔ وہ عام طور سے یا تو درباری ہو جاتے ہیں یا آدم بیزار انفرادیت اور نخوت کا شکار۔ آج کے عہد کے سیاسی طوفانی سیاسی سمندروں میں ڈوبے ہوئے معاشروں کے قعر دریا سے گزر کر دامن تر کیے بغیر پاک اور صاف نکل آنا وہ درجۂ بلند ہے جس کی تمنا کرنا بھی بڑے فن کے لیے راہ استوار کرنے کے برابر ہے۔ شیکسپیئر ملکہ الزبتھ کے دربار سے بھی متعلق تھا اور اپنی کمپنی کی ضرورت اور حکم کے مطابق ڈرامے لکھتا تھا جیسے مائیکل انجلو نے پاپائے روم کے حکم سے کلیسائے روم کو اپنی مصوری سے آراستہ کیا۔ لیکن اس کے ڈرامے عوام کے سامنے پیش کیے جاتے تھے جن میں وہ خود بھی اداکاری کے جوہر دکھاتا تھا۔ اس اعتبار سے وہ عوام کا شاعر تھا اور اپنے ناظرین سے اشاروں اور کنایوں میں

بھی بات کرتا تھا اور براہ راست بھی مخاطب ہوتا تھا۔ کرسٹوفر کاڈویل نے اپنی کتاب Illusion and Reality میں شیکسپیئر کا نہایت خوبصورت تجزیہ پیش کیا ہے:

Shakespeare could not have achieved the stature he did if he had not exposed, at the dawn of bourgeois development, the whole movement of the capitalist contradiction, from it tremendous achievement to its mean decline. His position, his feudal, perspective, enabled him to comprehend in one era all the teends which a later eras were to separate out and so he beyond the compass of one treatment. It was not enough to reveal the dewy freshness bourgeois love in Romeo and Juliet its fatal empire shattering drossiness in Antony and Cleopatra, or the pegeant of individual will, in conflict in Macbeth, Hamlet, Lear and Othello. It was necessary to taste the dregs, to anticipate the era of surrealism and James Joyce and write Timor of Aliens to express the degradation censed by the whole movement of capitalism, which sweeps away all feudal loyalties in order to realize the human spirit, only to find this spirit the miserable prisoner of the cashnekus- to express this not symbolically, but with buring precision:

Gold, yellow, glittering, precious gold!
no gods,
I am no idle notarist roots your
clear heavens!
Thus much of this will make black,
white foul fair,
Wrong sight, base noivle, old young,
coward raliant,
Ha! you gods, why this? what this,
you gods, why this
will lug your priests and servanto from
your sides,
Pluck stout men's pillows from below
their heads:
This yellow slave

will knit and break religious:

bless the accused;

Make the hora leprosyados'd;

place thieves,

And give them title, knee, and

approbation,

With senators on the bench, their,

is it

That makes the wappen'd widow

wed again;

She, whom the spital house and

ulcerous sores

Would cast the gorge at, this embalme

and spices

To the April day again come

damned earth,

Thou common whore of mankind,

that putt'st odds

Among the rout of nations,

I will make thee

Do they right nature.

James Joyce's characters repeat the experience of Timon: all is oblique,

There is nothing level in our

sursed natures

But direct villainy. Therefore,

be addorred

All feasts, socities, and throngs

ofmen!

His semblance, yea himself,

Timon disdains

Destrution, fang mankind.

From the life thoughts of Elizabethan poetry to the death thoughts of the age of imperialism is a tremendous period of development but all are comprehended and cloudily anticipated in Shakespear's plays.

Before he died Shakespeare had cloudily and

plantastically attempted on untragic solution without death. Away from the rottenness or bourgeois civilization in the island of the tempest, man attempts to live quietly and nobly, alone with this thoughts. Such an existence still retains on Elizabethan reality; there is an exploited class calibar, the bestial serf- and a 'free' spirit who service for a time- Ariel, apotheosis of the free wage laboure. This heaven can not endure- The actors return to the real world. The magic wand is broken. And yet, in its purity and childlike wisdom, there is a bewitching quality about The Tempest - and its magic world, in which the forces of Nature are harnessed to mean's service in a bizarre forecast of communism."

اس قسم کی بشارت بہت سے بڑے شاعروں کی شاعری میں ہوئی ہے۔ ان کے تخیل کی کمند وقت کے پرواز کرتے ہوئے لحات کو اپنی گرفت میں لے لیتی ہے۔ غالب اور اقبال دونوں کے یہاں یہ بشارت موجود ہے۔ غالب نے آنے والے عہد کو بادشاہوں کا نہیں اہلِ قلم کا عہد قرار دیا ہے۔ اس پر میں اپنے مضمون 'عندلیبِ گلشنِ ناآفریدہ' میں روشنی ڈال چکا ہوں جو دو سال پہلے ایوانِ غالب کے سیمینار میں پڑھا تھا۔ یہاں صرف ایک قطعہ کا ایک مصرعہ 'شد تیزِ شکستہ نیاگاں قلم' اور ایک فارسی غزل کے تین شعروں پر اکتفا کروں گا:

گہر از رایت شاہان عجم برچیدند
بعوض خامۂ گنجینہ فشانم دادند
افسر از تارک ترکانِ پشنگی بردند
بہ سخن ناصیۂ فرّ کیا نم دادند
گوہر از تاج گسستند و بدانش بستند
ہرچہ بردند بہ پیدا بہ نہانم دادند

اقبال کے یہاں مستقبل کی یہ بشارت یوٹوپیا کی خیالی جنت ہے۔ اپنی جوانی کے زمانے میں ان کا انداز رومانٹک تھا۔ ان کی نظم 'ایک آرزو' جو بانگِ درا کے ابتدائی حصے میں ہے۔ اس میں شاعر خون خرابے کی دنیا سے بھاگ کر فطرت کی آغوش میں پناہ لینا چاہتا ہے جہاں وہ ہو اور فطرت کا سارا حسن بے نقاب ہو اور پانی، سبزہ، ہوا، درخت، طائر سب اس کے ہمنوا ہوں کیونکہ

ہندوستان کا چمن جس کو آتش پیکار نے پھونک ڈالا ہے (صدائے درد) وہ شاعر کی نوا کے قابل نہیں ہے۔ صدائے درد کے آخری چار شعر بانگ درا میں شامل نہیں ہیں:

پار لے چل اب مجھے اے کشتیِ موجِ اٹک
اب نہیں بھاتی یہاں کے بوستانوں کی مہک
الوداع اے سیرگاہِ شیخ شیراز الوداع
اے دیارِ بالمیک نکتہ پرواز الوداع
الوداع اے مدفنِ ہجویریِ اعجاز دم
رخصت اے آرام گاہِ شنکرِ جادو رقم

(شرح بانگ درا۔ یوسف سلیم)

یہ رومانٹک خواب ایک یوٹوپیا کی شکل اختیار کر کے جاوید نامہ میں فلک مریخ پر شاعر کو وہ جنت دکھاتا ہے جو کارل مارکس کے خوابوں میں تھی۔ یعنی ایک غیر طبقاتی معاشرہ:

مرغدین و آں عمارات بلند
من چہ گویم زاں مقام ارجمند
ساکنانش در سخن شیریں چو نوش
خوب روئے ورزم خوئے و سادہ پوش
فکر شاں بے دردِ و سوزِ اکتساب
رازدانِ کیمیائے آفتاب
ہر کہ خواہد سیم و زر گیروز نور
چوں نمک گیریم ما از آب شور
خدمت آمد، مقصدِ علم و ہنر
کار ہارا، کس نمی سنجد بزر
کس زونیا رودرم آگاہ نیست
ایں بتان را، در حرم ہاراہ نیست
بر طبیعت، دیو ماشیں، چیرہ نیست
آسمانہا از دخانہا، تیرہ نیست

سخت کش دہقاں، چراغش روشن است
از نہاب، وہ خدایان ایمن است
کشت وکارش، بے نزاع آبجوست
حاصلش، بے شرکتِ غیرے ازوست
اندران عالم نہ لشکر نے قشون
نے کسے روزی خورد از کشت و خون
نے قلم در مرغدیں گیرد فروغ
از فن تحریر و تشہیر دروغ
نے ببازاراں ز بے کاراں خروش
نے صداہائے گدایاں دردِ گوش
کس دریں جا، سائل و محروم نیست
عبد و مولانا حاکم و محکوم نیست

شاعر جس سیاسی جماعت سے چاہے اپنا فکری اور ذہنی رشتہ قائم کر سکتا ہے اور بغیر اس کے بھی سماج کی جنبش اور حرکت پر ایک خلاقانہ نظر رکھ سکتا ہے۔ لیکن یہ ضروری نہیں ہے کہ وہ کسی جماعت کا ممبر بن کر اس کا نقیب ہو۔ تخلیقی سطح کی بلندی پر وہ کسی بھی سیاسی جماعت کا ممبر ہونے کے باوجود اول درجے کا ادیب ہو سکتا ہے۔ سوویت یونین کے دو سب سے بڑے شاعر اور ادیب کمیونسٹ پارٹی کے ممبر نہیں تھے۔ گورکی اور مایا کوفسکی۔ ان کے برعکس لوئی آراگوں، پال ایلوا اور پکاسو فرانسیسی کمیونسٹ پارٹی کے ممبر تھے۔ پابلو نرودا چلی کی کمیونسٹ پارٹی کا ممبر تھا اور صدارت کا الکشن لڑنے کے لیے نامزد کیا گیا تھا۔ اقبال اور حسرت موہانی دونوں مسلم لیگ کے ممبر تھے۔ ٹیگور کی وابستگی کسی سیاسی جماعت سے نہیں تھی لیکن ہمدردیاں کانگریس کے ساتھ تھیں۔ پال روبنسن کے پاس پارٹی کارڈ تھا۔ چارلی چپلن کے بارے میں مجھے علم نہیں ہے۔

دراصل یہ بات شاعر اور ادیب کی اپنی اپنی توفیق پر منحصر ہے کہ وہ کس طرح تخلیق کرتا ہے۔ اس کا رشتہ عوام کے ساتھ مضبوط ہونا چاہیے اور عوام صرف درمیانی طبقہ نہیں ہے بلکہ مزدور اور کسان طبقات بھی جو اکثریت میں ہیں۔

فرانسیسی کمیونسٹ پارٹی نے اپنی مارچ 1966 کی تجویز میں جس کا ذکر پہلے آچکا ہے،

اینگلس کی لکھی ہوئی کتاب اینٹی ڈیوہرنگ سے ایک اقتباس لے کر اس کی تشریح اس طرح کی ہے:

"In this way' Engels does not only warn us against the claim to regulate every thing in the field of culture but also against any dogmatic conception of culture and education in a world which can never be perfect."
(Marxists on Literature - pelican books - page 528)

مجاز کا ایک شعر اس کی خوبصورت تشریح ہے:

بہت مشکل ہے دنیا کا سنورنا
تری زلفوں کا پیچ و خم نہیں ہے

ترقی پسند تحریک اور انجمن نے اپنی انتہا پسندی کے دور میں جو غلطی کی وہ یہی تھی۔ وہاں (مثلاً 1949 کی بھیمڑی کانفرنس میں) جو تجویزیں منظور ہوئیں اور جو بیان شائع کیا گیا اس میں مخصوص الفاظ کے بغیر یہ مفہوم تھا کہ ترقی پسند ادیب کے لیے مارکسسٹ ہونا ضروری ہے۔ اس نے اس قوس قزح کے رنگوں کو بکھیر دیا جس کے ایک سرے پر کمیونسٹ سجاد ظہیر تھے اور دوسرے سرے پر گاندھی وادی منشی پریم چند اور درمیان میں بہت سے اور رنگ۔ اس رجحان کے نظریاتی رہنما اردو میں ڈاکٹر عبدالعلیم اور ہندی میں ڈاکٹر رام بلاس شرما تھے۔ پاکستان میں بھی یہی کیفیت تھی، اس صورتِ حال کو سبط حسن نے لاہور کے ماہنامہ پلک (جنوری 1950) کے ایک انٹرویو میں اس طرح بیان کیا ہے۔ انٹرویو کا اقتباس:

الطاف قریشی: ''احمد ندیم قاسمی صاحب کا کہنا ہے کہ انجمن ترقی پسند مصنّفین پاکستان کی پہلی کانفرنس میں جو منشور منظور کیا گیا وہ سراسر کمیونسٹ پارٹی کا منشور تھا اور اس کی وجہ سے تحریک کو بہت نقصان پہنچا۔ آپ کے خیال میں قاسمی صاحب کا یہ بیان کہاں تک درست ہے۔''

سید سبط حسن: ''یہ تو میں ماننے کے لیے تیار ہوں کہ وہ جو منشور تھا انتہا پسندی کا مظہر تھا فکری اعتبار سے لیکن وہ کمیونسٹ پارٹی کا منشور نہیں تھا۔ دوسری بات یہ ہے کہ اتفاق سے انجمن ترقی پسند مصنّفین میں جہاں اور لوگ شامل تھے اب ان ہی لوگوں کی نوازش تھی کہ ان لوگوں نے مجھ ہی کو اس پر تیار کیا کہ میں وہ منشور لکھوں اور ظاہر ہے کہ میں کمیونسٹ ہوں تو میں کمیونزم کے فلسفے

سے ہٹ کر تو کوئی بات نہیں کر سکتا تھا کیونکہ یہ ممکن نہیں تھا میرے لیے۔

اس منشور سے یقیناً نقصان پہنچا اور میں قاسمی صاحب کی اس بات سے اتفاق کرتا ہوں کہ اس کانفرنس میں جو قرارداد منظور ہوئی کہ غیر ترقی پسندوں کو خارج کر دیا جائے اور ان کا بائیکاٹ کیا جائے تو اس سے یقیناً نقصان پہنچا اور کچھ عرصے کے بعد انجمن کی رکنیت میں کمی آ گئی اس سے۔

لیکن اس کی ذمہ داری کسی ایک فرد پر نہیں۔ اس لیے کہ یہ منشور مندوبین کے جلسے میں باقاعدگی سے پیش کیا گیا تھا اور اس میں ہمارے محترم قاسمی صاحب بھی تشریف رکھتے تھے، قتیل شفائی صاحب بھی تھے، فارغ بخاری تھے، حمید اختر تھے، صفدر میر تھے اور بہت سے احباب تھے۔ ممتاز حسین بھی تھے تو ان سب نے اتفاق رائے سے اسے منظور کیا اور اس میں کسی نے کوئی ترمیم پیش نہیں کی۔''

الطاف حسین قریشی: ''سبط حسن صاحب ابھی آپ نے فرمایا کہ اب آپ محسوس کرتے ہیں کہ وہ منشور انتہا پسندانہ تھا لیکن اس وقت کوئی وجہ آپ کے پاس ضرور ہوگی کہ اس قسم کا فیصلہ کیا آپ نے۔ میں جاننا چاہوں گا کہ وہ کیا صورتِ حال تھی جس کے پیش نظر آپ کو یہ اقدام کرنا پڑا؟''

سید سبط حسن: ''یہ آپ کو یاد نہیں ہوگا۔ اُس وقت آپ بہت چھوٹے ہوں گے۔ لیکن اگر آپ 47 یا 48ء کا بین الاقوامی ماحول ذہن میں رکھیں تو آپ کو معلوم ہوگا کہ اس وقت انقلابی تحر[illegible]۔ اور ترقی پسند تحریک کی لہریں بہت اونچی اٹھ رہی تھیں۔ مشرقی یورپ آزاد ہوا تھا۔ فرانس میں مشترکہ وزارتیں بنی تھیں اور ہر جگہ بائیں بازو کی سوشلسٹ یا کمیونسٹ تحریکیں بہت زور پر تھیں۔ ادھر چین میں اتنا بڑا انقلاب آ رہا تھا۔ انڈونیشیا میں سیوکارنو لڑ رہے تھے ڈچوں سے۔ تو ہر طرف ایک ابال، ایک بیداری، خود اعتمادی اور جوش و ولولہ تھا۔ یقین تھا کہ ہماری منزل آ گئی۔ انقلاب بڑھ رہا تھا اور انقلاب کی فتح بہت قریب تھی۔ یہ ہے وہ پس منظر جس میں یہ قرارداد منظور ہوئی۔ وہ کوئی اتفاقی چیز نہیں تھی بلکہ پورے بین الاقوامی ماحول کا اثر تھا۔ یہی تقاضا

تھا کہ اس طرح کی بات کی جائے۔ سچ اور جھوٹ کو الگ الگ کر دیا
جائے۔ اب یہ ہے کہ اس تجربے سے معلوم ہوا کہ وہ انتہا پسندانہ لائن تھی
اور اس سے نقصان پہنچا۔''

اس صورتِ حال کا ذکر فیض احمد فیض نے بھی اپنے مخصوص محتاط انداز میں کیا ہے۔ یہ غالباً ان کا آخری انٹرویو تھا جو انھوں نے پاکستان کے نوعمر صحافی طاہر مسعود کو مارچ 1948 میں دیا تھا۔ اس میں انھوں نے کہا:

''قیام پاکستان سے قبل برصغیر میں آزادی کی جو تحریک چلی تھی وہ مختلف مکاتیب فکر کے لوگوں کے درمیان ایک متحدہ محاذ کے قیام کا نتیجہ تھی۔ اس متحدہ محاذ میں جو لوگ شامل تھے ان کے سیاسی نظریات ایک دوسرے سے ہم آہنگ نہیں تھے لیکن چند ایک باتوں پر سبھی کا اتفاق تھا یعنی یہ کہ انگریزوں سے آزادی ملنی چاہیے۔ عام آدمی کی زندگی میں آسائش اور سکون کا اضافہ ہونا چاہیے... لیکن پاکستان بننے کے بعد ذہنی انتشار پیدا ہوا۔ ایک مسئلہ یہ بھی پیدا ہوا کہ آزادی تو حاصل ہوگئی لیکن اب اس کے بعد کیا کرنا چاہیے۔ اس پر ترقی پسند تحریک میں شامل ہمارے دوستوں نے ذرا زیادہ انتہا پسندانہ رویہ اختیار کیا کہ ہمیں اس کے بعد فوراً انقلابی ہو جانا چاہیے۔ مطلب یہ تھا کہ پورے طور پر جو لوگ انقلابی رویہ اختیار نہیں کرتے وہ ہمارے ساتھ نہیں رہیں گے۔ یہ رویہ اختیار کر کے انھوں نے ایک طریقے سے حالات کا غلط اندازہ لگایا... اور ہوا یہ کہ جو لوگ ہمارے ساتھ تھے، جن کو ہمارے ساتھ رہنا چاہیے تھا ان کو ساتھ رکھ کر تحریک کو آگے بڑھانے کے بجائے ہم نے اپنا دائرہ یا حلقہ محدود کر لیا جو ظاہر ہے صحیح نہیں تھا۔ اصولاً ہمیں ادیبوں اور شاعروں کے نظریات تک محدود رہنا چاہیے تھا اور ہمیں ان کی تخلیقات کا احاطہ کرنے سے گریز کرنا چاہیے تھا۔ تخلیقات کا احاطہ کرنے کا یہ نتیجہ نکلا کہ منٹو، عصمت اور قرۃ العین حیدر جیسے ادیبوں کو اپنے دائرے سے خارج کرنا پڑا جس کا میں مخالف تھا۔''

(ممکن ہے کہ پاکستان میں عصمت چغتائی کو تحریک اور تنظیم سے خارج کیا گیا ہو لیکن

ہندوستان میں یہ صورت نہیں تھی۔ عصمت پوری طرح تحریک کے ساتھ تھیں، ان کے گھر جلسے ہوتے تھے۔ وہ جلوسوں میں شامل ہوتی تھیں۔ جلسوں میں تقریریں کرتی تھیں۔ اسی زمانے میں انھوں نے اپنے مضامین 'لال چیونٹے' اور 'پوم پوم ڈارلنگ' لکھے تھے۔ تب سے اب تک عصمت پورے جوش وخروش سے ترقی پسند تحریک کے ساتھ ہیں)۔

اس کے بعد جب طاہر مسعود نے سوال کیا کہ آپ نے اس غلط فیصلے کے خلاف اسٹینڈ کیوں نہیں لیا تو فیض نے اس کا صاف جواب نہیں دیا اور اس کی وجہ یہ معلوم ہوتی ہے کہ فیض اس وقت اس بحرانی کیفیت کو روک نہیں سکتے تھے۔ جس جلسے میں منٹو اور قرۃ العین حیدر کے خلاف تجویز پیش کی گئی تھی، اس میں فیض نے اپنی نظم 'سرِ مقتل' سنائی تھی جس کا آہنگ ان کی پہلے کی شاعری سے بلند تر تھا۔ 'ہم بھی دیکھیں گے' ردیف میں چیلنج کا انداز ہے:

چلے ہیں جان و ایماں آزمانے آج دل والے
وہ لائیں لشکرِ اغیار و اعدا ہم بھی دیکھیں گے
وہ آئیں تو سرِ مقتل تماشا ہم بھی دیکھیں گے

تحریک کی اس انتہا پسندی سے تحریک اور تنظیم کو جو بھی نقصان پہنچا ہو لیکن اس حقیقت سے انکار ممکن نہیں کہ ان سارے تلخ حالات کے باوجود جو ادیب اور شاعر تحریک کے ساتھ رہے انھوں نے بہتر اور بلند تر تخلیقات پیش کی ہیں۔ بعض ترقی پسند شاہکار 49-1948 کے بعد وجود میں آئے ہیں۔ اس کی روشن ترین مثالیں فیض اور مخدوم محی الدین سے لے کر ساحر اور کیفی تک سب کے یہاں ملیں گی۔ مجروح کی غزل کی نئی دھار اور آب وتاب بمبئی کے قید خانوں کی عطا ہے۔ افسانے اور نثر میں بھی یہ مثالیں موجود ہیں۔ کرشن چندر کے بعض بہترین افسانے انتہا پسندی کے دور میں تخلیق ہوئے ہیں۔ عصمت کی کہانی 'ننھی کی نانی' انتہا پسندی سے گزرنے کے بعد کا تجربہ ہے اور وہ شاعر اور ادیب بھی جو تحریک سے الگ ہو گئے تھے یا کر دیے گئے تھے ان کے یہاں بھی نئی کیفیات نظر آتی ہیں۔ قرۃ العین حیدر کا شاہکار 'آگ کا دریا' اور طویل افسانہ 'ہاؤسنگ سوسائٹی' ترقی پسند اثرات کا بڑا حسین آئینہ ہے۔ اختر الایمان جو بھیمڑی کانفرنس (1949) میں شریک تھے لیکن تجویز کی حمایت نہیں کی تھی، انتہا پسندی کے دور میں تحریک کے اثرات قبول کرتے رہے۔ ان کی مشہور نظم 'ایک لڑکا' کا رشتہ میرا جی یا حلقۂ اربابِ ذوق کی فکر سے نہیں ملتا۔ وہ براہِ راست ترقی پسند اثرات کی عطا ہے۔ ان سب پر سودا کا یہ شعر صادق آتا ہے:

گزر مرا ترے کوچے میں گر نہیں تو نہ ہو

مرے خیال میں تو لاکھ بار گزرے ہے

آج کی نئی نسل ہندوستان میں اور یہاں سے زیادہ پاکستان میں ترقی پسند نقطۂ نگاہ سے زیادہ قریب ہے۔ اس نے جدیدیت کو رد کردیا ہے۔

میرے نزدیک ترقی پسند تحریک اپنا تاریخی کردار ادا کرچکی ہے۔ فصلِ گل پھلوں کے موسم میں تبدیل ہوگئی ہے۔ لیکن ان پھلوں کو نئی آندھیوں کے حملے سے بچانا ہے۔ آج دنیا پچاس برس پہلے کے مقابلے میں زیادہ خطرناک دور سے گزر رہی ہے۔ آج ایٹمی اور نیوکلیر ہتھیار سب سے زیادہ خوفناک حقیقت کا نام ہے۔ یہ ہتھیار ہٹلر، مسولینی اور فرانکو کے ہاتھ میں نہیں تھے۔ اس لیے آج کی ادبی اور تہذیبی تحریکوں کا بنیادی نعرہ امن عالم ہوگا جس کے لیے عالمی امن کمیٹی اور افروایشیائی ادیبوں کی تنظیم کام کررہی ہے۔ ترقی پسند مصنفین کی نئی تنظیم بھی انھیں دو تنظیموں کا ایک حصہ ہوگی۔ لیکن اس کی کامیابی کی سب سے بڑی شرط یہ ہے کہ ہماری تنظیم وسیع سے وسیع تر ہو۔ آج بہت سے ادیبوں کے لیے ترقی پسند کا لفظ کمیونزم کا ہم معنی بن گیا ہے۔ اس غلط فہمی کو دور کرنے کے لیے یہ ضروری ہوگا کہ نئی تنظیم بہت وسیع ہونی چاہیے، اتنی وسیع جتنی امن عالم کی تحریک ہے جس میں ہر سیاسی اور تہذیبی اور مذہبی اور غیر مذہبی مکتبِ فکر کی جگہ ہے بشرطیکہ وہ امن عالم کے حامی ہوں۔ وہ ادیب جو چھوت چھات، فرقہ پرستی اور علاقہ پرستی کے خلاف ہے وہ بھی ترقی پسند ہے اور وہ ادیب بھی ترقی پسند ہے جو انقلاب کا خواہاں ہے۔ لیکن فن اور جمالیاتی اقدار کا احترام ضروری ہے۔

فن اور جمالیاتی اقدار کا تصور کوئی جامد تصور نہیں ہے۔ یہ ارتقا پذیر ہے۔ تغیر پذیر ہے اس کے باوجود ماضی سے اپنا رشتہ رکھتا ہے۔ ترقی پسند شاعروں نے ہزاروں نئی ترکیبیں بنائیں اور نئے شعری پیکر تراشے لیکن وہ ہماری زبان کے مزاج کے مطابق ہیں۔ کوئی بھی یونیورسٹی اس موضوع کو پی ایچ ڈی کے لیے منتخب کرسکتی ہے۔ یہ بڑا کام ہوگا ہمارے افسانہ نگاروں اور ناول نویسوں نے نئی نئی تکنیک کے تجربے کیے لیکن موضوعات ہماری قومی زندگی سے لیے۔ اس لیے مرزا رسوا کی امراؤ جان ادا میں اور قرۃ العین حیدر کے ناول آگ کا دریا میں ایک رشتہ ہے۔ موضوع کے اعتبار سے دونوں ناول الگ الگ ہیں۔

ہم ماضی اور روایت سے منحرف نہیں ہیں۔ اس کی کچھ چیزیں قبول کرتے ہیں کچھ نہیں۔

لیکن سب سے اہم ہمارا یہ رویہ ہے کہ روایت کس کو کہتے ہیں۔ کیا روایت ایک بار بن کے ختم ہوگئی۔ ہمارے نزدیک ہر لمحہ روایت کی تخلیق ہورہی ہے۔ اس وقت وہ لمحہ جو حال ہے ایک لمحے کے بعد ماضی بن جاتا ہے۔ مستقبل کا تصور حال کے ماضی بن جانے کے ساتھ وابستہ ہے۔ گزشتہ پچاس سالوں میں جو ترقی پسند تخلیقات آئی ہیں ان میں ایسی تخلیقات کی اچھی خاصی تعداد ہے جو کلاسیک کا درجہ اختیار کر چکی ہیں اور مستقبل میں میر، غالب، پریم چند، اقبال اور جوش کی روایت کے ساتھ ان کا نام لیا جائے گا۔ ہم نے ماضی کو نئی نگاہ سے دیکھا ہے، اس کو نئی روشنی دی ہے اور اس کے ان گوشوں کے حسن کو بے نقاب کیا ہے جن تک کسی کی نظر نہیں گئی تھی۔

ماضی کے ساتھ ہمارے تسلسل اور علیحدگی کا کیا رشتہ ہے اس کو ایک استعارے کے سفر میں دیکھا جاسکتا ہے اور وہ استعارہ ہے دار و رسن۔

میرا خیال ہے کہ دار و رسن کا استعارہ فارسی شاعری میں تصوف کی تحریک کے ساتھ آیا ہے اور منصور حلاج کے نام سے منسوب ہوگیا جن کو 22 مارچ 922 میں دریائے دجلہ کے داہنے ساحل پر قتل کیا گیا تھا۔ صوفی تحریک کے بہت سے رنگ ہیں۔ اس نے اپنے باغیانہ رنگ کے لیے جو مذہبی اور دنیاوی ریاست کے استبداد کے خلاف تھا، رندی اور عاشقی کے استعارے استعمال کیے۔ ملا، قاضی اور محتسب کو طنز و مزاح کا نشانہ بنایا کیونکہ وہ مذہبی اور دنیاوی دونوں ریاستوں کے اہل کار تھے جن کو آج کی زبان میں بیوروکریسی کہتے ہیں۔ شیخ سعدی نے اپنے ایک قطعہ میں اہل کاران سلطنت کے دوغلے مزاج کی تصویر کشی کی ہے:

اہل کاراں بوقت معذوری
ہمہ شبلی و بایزید شوند
چوں بیانید باز بر سر کار
شمر ذوالجوشن و یزید شوند

دار و رسن کا استعارہ صوفی شعرا کے لیے مخصوص ہوگیا۔ حافظ شیرازی کا شعر ہے:

گفت، زبان یار کزو گشت سر دار بلند
جرمش ایں بود کہ اسرار ہویدا می کرد

صوفی تحریک عرب اور عراق میں اپنی ابتدا کے وقت عیسائی رہبانیت سے بھی متاثر تھی اور زاویۂ خانقاہ اور رباط کا تصور وہیں سے آیا ہے۔ اس لیے یہ قیاس کیا جاسکتا ہے کہ

حضرت عیسیٰ کی صلیب کا تقدس دار و رسن کو حاصل ہو گیا۔ آج کی اردو شاعری میں صلیب اور دار دونوں کا تصور عام ہے۔ چند صدیاں گزر جانے کے بعد یہ استعارہ تصوف سے بے نیاز ہو کر ایک شاعرانہ استعارہ بن گیا جس کی مثال نظیری کے یہاں ملتی ہے:

نیست در خشک و ترِ بیشۂ من کوتاہی
چوب ہر نخل کے منبر نہ شود دار کنم

لیکن اس میں یہ نیا نکتہ ہے کہ دار منبر کا حریف ہے۔ منبر اور دار ایک ساتھ نہیں رہ سکتے۔ اس کی وضاحت کے لیے میں اپنا ایک پچیس سال پرانا شعر پیش کرنے کی اجازت چاہوں گا:

ہے ہمیشہ سے یہی افسانۂ پست و بلند
حرفِ باطل زیبِ منبر حرفِ حق بالائے دار

یہ آج کا شعر ہے جو صرف معنوی وضاحت کے لیے پیش کیا گیا ہے۔ نظیری سے میر تک آتے آتے یہ استعارہ صرف ایک روایت بن گیا:

فصل آئی تو نخل دار پہ میر
سرِ منصور ہی کا بار آیا

یہ شعر نادر شاہ درانی اور احمد شاہ ابدالی کے قتل و غارت کی طرف اشارہ نہیں کرتا اس لیے صرف ایک اچھا شعر بن کر رہ گیا جو روایت کی وجہ سے اچھا لگتا ہے۔ لیکن غالب کے عہد میں یہ استعارہ پھر سے زندہ ہو گیا ہے:

آں راز کہ در سینہ نہاں است نہ راز است
بردار تواں گفت و بہ منبر نتواں گفت

اس شعر کے مفہوم کو تصوف سمجھا جا سکتا ہے لیکن غالب کی خون آلودہ دہلی میں اس کا ایک اور دنیاوی مفہوم بھی ہے جو غالب کے اس مصرعے میں پوشیدہ ہے۔ "بات پر واں زبان کٹتی ہے" مگر وہ شعر جو بہت صاف انیسویں صدی کے وسط کے غلام اور داخلی ہندوستان کی تصویر پیش کرتا ہے اردو کا شعر ہے۔ اس پر تصوف کی پرچھائیں نہیں ہے۔ وہ جہد حیات کے تصور سے تابناک ہے:

قد و گیسو میں قیس و کوہ کن کی آزمائش ہے
جہاں ہم ہیں وہاں دار و رسن کی آزمائش ہے

اسی طرح ایک فارسی قصیدے میں صلیب کو نہایت بلاغت کے ساتھ نئے عہد کی ترجمانی کے لیے استعمال کیا گیا ہے:

خو بہ بیداد کردہ ام غالب
عہد نوشیروان نمی خواہم
با صلیبم فتادہ کار بدہر
علم کاویان نمی خواہم

فرنگی دین مسیح کے پیرو تھے۔ اس اعتبار اور مناسبت سے صلیب کی معنوی کیفیت میں کچھ اور زیادہ لطف پیدا ہو جاتا ہے۔[1]

دار و رسن اور صلیب دونوں ہم معنی علامتیں ہیں جو ترقی پسند دور ادب میں شعرا کی خاص میراث بن گئے۔ اقبال کی شاعری میں اس کا استعمال کچھ بہت زیادہ بامعنی نہیں ہے۔ لیکن اس اعتبار سے اس کی اہمیت بڑھ جاتی ہے کہ صداقت کو دار و رسن کے ذریعے سے شہید نہیں کیا جاسکتا:

مری خودی بھی سزا کی ہے مستحق لیکن
زمانہ دار و رسن کی تلاش میں ہے ابھی

ترقی پسند شعرا کے قبیلے میں سب سے پہلے وامق جونپوری نے اس علامت کو ایک نظم میں استعمال کیا۔ 'سوئے دار اور ابھی، اور ابھی، اور ابھی' لیکن دراصل جن شعرا نے اس علامت کو آتشیں بنا دیا وہ فیض اور مجروح ہیں۔

مجروح نے 1951 میں آرتھور روڈ جیل بمبئی میں ایک غزل اس مطلع سے شروع کی:

جنونِ دل نہ صرف اتنا کہ اک گل پیرہن تک ہے
قد و گیسو سے اپنا سلسلہ دار و رسن تک ہے

اسی 51 میں بائیکلہ جیل میں یہ شعر کہا:

شبِ ظلم نرغۂ رہزناں سے پکارتا ہے کوئی مجھے
میں فرازِ دار سے دیکھ لوں کہیں کاروانِ سحر نہ ہو

---

[1] 'دار و رسن' حرفِ حق کا بھی استعارہ ہے۔ "چوں حرفِ حق بلند شود دار ی شود۔"

اور فیض نے راولپنڈی سازش کے زمانہ قید و بند میں ایسے اشعار کہے:

گلوئے عشق کو دار و رسن پہنچ نہ سکے
تو لوٹ آئے ترے سر بلند کیا کرتے

—

مقام فیض کوئی راہ میں جچا ہی نہیں
جو کوئے یار سے نکلے تو سوئے دار چلے

انا ماری شمیل نے کہیں لکھا ہے کہ مولانا جلال الدین رومی نے یہ فرمایا ہے کہ منصور شاخ دار پر گلاب کا پھول ہے اور گلاب کو حسنِ خدا کا اظہار کہا گیا ہے۔ مجروح نے اپنے ایک تازہ شعر میں نیا شعری پیکر تلاش کیا جب کہا:

ستونِ دار پہ رکھتے چلو سروں کے چراغ
جہاں تلک یہ ستم کی سیاہ رات چلے

یہ سب غزل کے اشعار ہیں، ترقی پسند نظم میں صلیب اور دار و رسن کے استعارے کو استعمال کرنے کے لیے اور بھی نئے شعری پیکر تلاش کیے گئے۔ فیض نے کہا:

گڑی ہیں کتنی صلیبیں مرے دریچے میں
ہر ایک اپنے مسیحا کے خوں کا رنگ لیے

اور شہادت کے بعد ''ان کے جسم سلامت اٹھائے جاتے ہیں۔'' اور مخدوم نے کہا کہ دار کی منزلوں میں اور کوئے دلدار کی منزلوں میں ''اپنی اپنی صلیبیں اٹھائے چلو۔''

دراصل رسن و دار شروع سے حرفِ حق کا استعارہ ہے اور حرفِ لافانی ہے اور شہید بھی لافانی ہے۔ ''چوں حرف حق بلند شود داری شود۔'' اور یہ لافانی حقیقت استبداد کی طاقتوں کو لرزہ براندام رکھتی ہے۔ اسی لے ساحر لدھیانوی نے پوچھا ہے:

تم نے جو بات سرِ بزم نہ سننا چاہی
میں وہی بات سرِ دار کہوں تو کیا ہو

ترقی پسند تحریک اور ادب پر اعتراضات پہلے بھی ہوتے تھے، آج بھی ہوتے ہیں اور آئندہ بھی ہوتے رہیں گے۔ لیکن اس زمانے میں اعتراضات کا انداز بدل گیا ہے۔ کیا وہ فن کے نام پر کیے جاتے ہیں اور کیا ہنگامی موضوعات کے نام پر۔ لیکن بار بار جو اعتراض دہرایا جارہا

ہے وہ یہ ہے کہ ترقی پسند ادیبوں اور شاعروں کے موضوعات پہلے سے طے شدہ ہیں اور طے شدہ موضوعات پر اچھا ادب تخلیق نہیں کیا جا سکتا۔

یہ اعتراض اس لیے بے معنی ہے کہ اس میں تاریخی بصیرت کی کمی ہے۔ واقعہ یہ ہے کہ ادب کے موضوعات ساری دنیا میں، اور ہر زمانے میں اور ہر زبان میں پہلے سے طے شدہ ہیں اور وہ ہیں نو بنیادی انسانی جذبات (1) محبت (2) طنز و مزاح (3) رحم (4) شجاعت (5) غیظ و غضب (6) نفرت و حقارت (7) حیرانگی (8) جذبۂ امن و سکون (9) اکراہ۔ ہندوستانی جمالیاتی نظام میں ان کو رَس کہا جاتا ہے۔ وقت اور مقام کی تبدیلی کے ساتھ یہ جذبات نئے واقعات سے ابھرتے ہیں اور تخلیق کا حاصل وہ واقعے نہیں بلکہ جذبہ ہے۔ مثلاً رومیو اور جولیٹ، لیلیٰ مجنوں، شیریں فرہاد، ہیر رانجھا سب عشقیہ کہانیاں ہیں۔ سب میں وصال و فراق کے موضوعات ہیں۔ صرف واقعات اور مقامات بدلے ہوئے ہیں۔

اردو اور فارسی میں ایک ہزار برس تک طے شدہ مضامین پر شاعری ہوئی ہے جن کا سرچشمہ تصوف ہے۔ دوسری زبانوں میں یہ سرچشمہ بھگتی ہے mysticism ہے۔ کرشن اور رادھا کے گرد ہزاروں نظموں کی تخلیق ہوئی ہے، ہزاروں تصویریں بنی ہیں، ہزاروں رقص ہوئے ہیں، ہزاروں مجسمے تراشے گئے ہیں۔

فارسی اور اردو شاعری کی کلاسیکی روایت میں صرف مضامین ہی طے شدہ نہیں تھے بلکہ تشبیہیں بھی طے شدہ تھیں اور استعارے بھی طے شدہ تھے۔ قد سرو و شمشاد، آنکھ نرگس، بال سنبل، مضامین، تشبیہ استعارے ہی نہیں بلکہ شعر کی بحریں بھی طے شدہ تھیں اور مصرعِ طرح کی شکل میں ردیف اور قافیہ بھی طے شدہ۔ رقیب کا سیاہ رو اور کمینہ ہونا بھی طے شدہ، محبوب کا ظالم اور بے وفا ہونا بھی طے شدہ اور عاشق کا مظلوم اور مجبور ہونا بھی طے شدہ۔ دیوانے کا دیوانہ پن بھی طے شدہ، زنجیر و زندان بھی طے شدہ۔ یہ چیز اس حد تک پہنچ گئی تھی کہ اگر کوئی شاعر اس دائرے سے باہر جانے کی ہمت کرتا تو اس سے سند مانگی جاتی تھی۔ جب غالب نے یہ مصرعہ پڑھا ''بہ وادیٔ کہ دراں خضر را عصا خفت است'' تو ان سے عصا خفت است کی سند مانگی گئی اور انھوں نے اپنی مخصوص شوخی سے کام لیتے ہوئے کہا کہ اس شیرازی بوڑھے (سعدی) کا عصا نہیں پکڑا جس نے کہا تھا ''دلے بہ نملۂ اول عصائے پیر بخفت'' اور میرا عصا پکڑ لیا۔ اسی طرح مرثیے کے مضامین طے شدہ اور واقعات کی ترتیب طے شدہ۔ اسی لیے تو انیس نے کہا تھا کہ ''اک رنگ کا مضموں ہو تو سو رنگ میں باندھوں۔''

اسی طرح یہ بات بھی اعتراض کے انداز میں کہی جاتی ہے کہ کوئی تنظیم یا جماعت ایک موضوع دے دیتی اور اس کے حکم کے تحت ترقی پسند ادیب تخلیق کرنے پر مجبور ہوتا ہے۔ مثلاً امن کا موضوع۔ فرقہ وارانہ فساد کا موضوع۔ قحط بنگال کا موضوع۔ جدوجہد کا موضوع۔ آزادی کا موضوع وغیرہ۔ یہ اعتراض بھی کھوکھلا ہے۔ دنیائے فن کے بہت سے شاہکار زیر حکم تخلیق کیے گئے ہیں۔ چار سب سے بڑی مثالیں۔ ایک اہرام مصر جو فرعونوں کے حکم سے تعمیر کیے گئے۔ دوسرے مائیکل انجلو کی پینٹنگز، جو پاپائے روم کے حکم سے تخلیق کی گئیں اور اب روم کے بڑے گرجے کی زینت ہیں۔ تیسرے فردوسی کا شاہنامہ جو محمود غزنوی کی فرمائش کا نتیجہ تھا۔ چوتھے تاج محل جو شاہجہاں کا شاہی خواب تھا اور مزدوروں اور معماروں کے ہاتھوں پورا ہوا۔ حقیقت یہ ہے کہ ہر ادبی یا فنی تخلیق کا موضوع پہلے سے طے شدہ ہوتا ہے۔

اس سلسلے میں فیض نے بہت عمدہ بات کہی ہے:

> ''رہا سوال ہمارے مخالفین کا تو مخالفت کی بات دوسری ہے۔ اس لیے کہ انھیں ہماری ذات سے مخالفت یا مخاصمت تو ہے نہیں۔ ان کی مخالفت تو ہمارے سیاسی نظریات سے ہے۔ اگر ہم جیل خانے بھی نہ گئے ہوتے اور کچھ بھی نہ کیا ہوتا تو بھی انھیں ہماری مخالفت کا کوئی نہ کوئی بہانہ تو مل ہی جاتا۔ اس پر زیادہ توجہ کرنے کی ضرورت نہیں ہے۔''

آخری اعتراض قولِ فیصل کی طرح کیا جاتا ہے اور وہ یہ کہ ترقی پسند ادب ہنگامی ہے۔ ہمیں اپنے اس جرم کا اعتراف ہے۔ ہنگامی ادب کے دو معنی ہیں۔ ایک وہ ادب جو کسی ایک مخصوص لمحے کی تخلیق ہو اور کسی فوری واقعے سے متاثر ہو کر وجود میں آیا ہو مثلاً رودکی کی غزل:

بوئے جوئے مولیاں آید ہمی
یاد یار مہرباں آید ہمی
شاہ ماہ است و بخارا آسماں
ماہ سوئے آسماں آید ہمی

یا شیخ سعدی کا مرثیہ زوال بغداد پر:

آسماں را حق بود گر خوں بہ بارد بر زمیں
بر زوال ملک مستعصم امیرالمومنیں

اے محمد گر قیامت می برآری سر ز خاک

سر بر آمد دیں قیامت درمیانِ حلق بیں

زینہار از دور گیتی، انقلابِ روزگار

در خیال کس نیامدآں چناں و ایں چنیں

دیدہ بردار اے کہ دیدی شوکت باب الحرم

قیصران روم سر بر خاک و خاقانان چیں

خون فرزندانِ عم مصطفٰے شد ریختہ

ہم برآں خاکی کہ سلطاناں نہادندے جبیں

یا امیر خسرو کی مثنویاں۔

اور شاہ ابواسحٰق کے قتل پر حافظ کی غزل:

راستی خاتم فیروزۂ بواسحاقی

خوش درخشید ولے دولت مستعجل بود

دیدہ آں قہقہۂ کبک خراماں حافظ

کہ ز سر پنجۂ شاہین قضا غافل بود

اور حافظ کی اور بھی غزلیں ہیں جو ہنگامی واقعات پر کہی گئی ہیں۔ اردو میں بے شمار غزلوں کے علاوہ غالب کے قصائد جن کے بعض حصے اعلیٰ ترین شاعری کے نمونے ہیں بادشاہوں اور حاکموں کی مدح سرائی کے لیے تخلیق کیے گئے اور سو فیصد ہنگامی تھے اور اس کے بعد جنگ بلقان اور جنگ طرابلس پر شبلی نعمانی اور اقبال کی نظمیں:

حکومت پر زوال آیا تو پھر نام و نشاں کب تک

چراغِ کشتۂ محفل سے اٹھے گا دھواں کب تک

یہ مانا تم کو شمشیروں کی تیزی آزماتی ہے

ہماری گردنوں پر ہوگا اس کا امتحاں کب تک

پرستاران خاک کعبہ دنیا سے اگر اٹھے

تو پھر یہ احترامِ سجدہ گاہ قدسیاں کب تک

(شبلی)

حضورِ دہر میں آسودگی نہیں ملتی
تلاش جس کی ہے وہ زندگی نہیں ملتی
ہزار لالہ و گل ہیں ریاضِ عالم میں
وفا کی جس میں ہو بو وہ کلی نہیں ملتی
مگر میں نذر کو اک آبگینہ لایا ہوں
جو چیز اس میں ہے جنت میں بھی نہیں ملتی
جھلکتی ہے تری امت کی آبرو اس میں
طرابلس کے شہیدوں کا ہے لہو اس میں

(حضور رسالتمآب میں — اقبال)

فاطمہ تو آبروئے امت مرحوم ہے
ذرہ ذرہ تیری مشتِ خاک کا معصوم ہے

(فاطمہ بنت عبداللہ — اقبال)

اقبال کی نظم 'جواب شکوہ' میں ترکی کی عثمانی سلطنت کے تعلق سے ایسے اشعار بھی ہیں جو بالکل ہی ہنگامی ہیں:

ہے جو ہنگامہ بپا شورشِ بلغاری کا
امتحاں ہے ترے ایثار کا خودداری کا

اور طلوع اسلام میں:

اگر عثمانیوں پر کوہِ غم ٹوٹا تو کیا غم ہے
کہ خونِ صد ہزار انجم سے ہوتی ہے سحر پیدا

یہی گناہ ترقی پسند شعرا اور ادیبوں سے بھی سرزد ہوا ہے کہ انھوں نے انسانی وقار اور عظمت کی جدوجہد میں بہت سے ہنگامی موضوعات پر اپنے قلم کو جنبش دی ہے اور آج بھی وہ جنبش جاری ہے اور آئندہ بھی جاری رہے گی۔

دوسری قسم اس ہنگامی ادب کی ہے جو کسی اہم تاریخی لمحے کی تخلیق ہے اور اس لمحے کے ساتھ زیب طاق نسیاں ہو گیا۔ اس پر شرمندہ ہونے کی ضرورت نہیں ہے۔ بڑے سے بڑے

ادیب اور شاعر کی تخلیقات کا بہت سا حصہ زیبِ طاق نسیاں ہو جاتا ہے۔ پھر محقق اس کی تلاش کرتے ہیں۔ یہ ادب اس شاعر اور ادیب کے لیے بہت اہم ہے جس نے اپنے قلم کو انسانی ضمیر کے تحفظ کے لیے وقف کر دیا ہے جس نے اپنے قلم کو فروخت نہیں کیا ہے۔ اس پر غالب کا یہ شعر صادق آتا ہے:

لکھتے رہے جنوں کی حکایاتِ خونچکاں
ہر چند اس میں ہاتھ ہمارے قلم ہوئے

ترقی پسند تحریک کا وہ ادب جو وقتی ضرورت کے تحت لکھا گیا تھا تاریخ کا حصہ ہے اور وہ ادب جو زندہ ہے اور زندہ رہے گا تاریخِ ادب کا عظیم کارنامہ ہے اور کوئی استدلال اس کو مٹا نہیں سکتا۔ مستقبل کی راہوں میں یہ ادب مشعلِ راہ ہوگا۔ لوگ ساتھ آتے رہیں گے اور کارواں بنتا رہے گا اور پرورش لوح و قلم ہوتی رہے گی۔

○

(ترقی پسند تحریک کی نصف صدی: علی سردار جعفری، سنہ اشاعت بار اوّل: 1987، ناشر: شعبۂ اردو، دہلی یونیورسٹی دہلی)

ترقی پسند ادبی تحریک: مرحلہ بہ مرحلہ

تحریک کا ادبی پس منظر

ترقی پسند تحریک، ادب میں جس کا باضابطہ آغاز 1936ء میں ہوا، بنیادی طور پر ایک باغیانہ تحریک تھی، لیکن یہ بغاوت ذہنی رویوں اور فکری جہتوں میں جتنی نمایاں تھی اتنی ادب میں نہیں تھی۔ 'انگارے' کی کہانیوں سے قطع نظر (کہ وہ ایک تجرباتی دھماکہ تھا) شعر و ادب میں اس تحریک کے نمائندہ فنکاروں نے ادبی روایت سے رشتہ قائم رکھا۔ ادبی تاریخ کے غالب رجحانات پر نظر رکھی۔ تخلیقی میدان میں نئے تجربات کی ترغیب کو حد اعتدال میں رکھنے کی کوشش کی۔ اس خیال کو بھی رد کرنا مشکل ہے کہ ادب میں ترقی پسندی کا رجحان، جس نے بعد میں تحریک کی شکل اختیار کی، ادب میں اس جدیدی (Modernistic) رجحان اور عمل کا ایک حصہ تھا جس کا آغاز محمد حسین آزاد، مولانا حالی اور سرسید کے عہد میں ہوا تھا۔ انیسویں صدی کے آخری چار دہوں میں نثر ہو یا نظم 'نئی اصناف' نئے اسالیب اظہار اور نئے فارم ہی نہیں، نئے موضوعات بھی متعارف ہوئے۔ اس لیے کہ نوآبادیاتی طرز حیات میں معاشرتی اور تعلیمی سطح پر جو تبدیلیاں رونما ہو رہی تھیں ان کے زیر اثر نئے زاویہ ہائے نظر بھی پیدا ہو رہے تھے۔ اس زمانے کے اہل نظر اور اہل قلم کے فکر و احساس میں انفرادیت کی جگہ اجتماعیت داخل ہو رہی تھی۔ دلوں میں ملک و قوم کی محکومی اور خستہ حالی کا درد جگہ بنا رہا تھا۔ وہ اپنے عہد کی تبدیلیوں کو ایک اجتماعی اور تنقیدی زاویۂ نظر سے دیکھ رہے تھے۔ بے شک اس عمل میں اصلاحی تحریکوں کے اثرات بھی کارفرما تھے۔ ایک طرف ایک اجنبی قوم کی محکومی کا ذلت آمیز احساس تھا تو دوسری جانب مغلیہ عہد کی مطلق عنانی اور عہد وسطی کے بوسیدہ جاگیردارانہ نظام سے نجات کی تسکین بھی

تھی۔ لیکن اس سے اہم نئے نظام میں قانون کی حکمرانی اور جمہوری آزادیوں کی جھلکیاں ایک ایسے فلاحی سماج کی تصویر دکھا رہی تھیں جس میں انسان نسبتاً زیادہ وقار اور آزادی سے جی سکتا تھا، امید وبیم کی یہی کشمکش اس عہد کی نظم اور نثر میں جدید اسالیب کو پروان چڑھا رہی تھی۔ یہ تعقل دوستی اور حقیقت شناسی کا نتیجہ تھا کہ اس عہد میں نثر نگاری کو نمایاں فروغ حاصل ہوا۔ ناول، افسانہ، ڈرامہ، سفرنامہ، سوانح اور انشائیہ کے علاوہ جدید علوم وفنون کی کتابیں اردو میں شائع ہونے لگیں اور اخبار نویسی نے ایک مستقل پیشہ اور فن کی حیثیت اختیار کرلی۔ یہ تحریریں علم وعرفان کی جو روشنی دے رہی تھیں۔ مغربی تہذیب اور معاشرے کے جن اداروں سے روشناس کرا رہی تھیں۔ اسی کے جلو میں جدید احساس اور جدید فکر کی کرنیں پھوٹ رہی تھیں۔ سرسید کی علی گڑھ تحریک بے شک اس کا سرچشمہ تھی لیکن ادب میں اس تحریک کی بنیاد جن تصورات پر تھی وہ تھے تعقل دوستی (Rationalism) اور فطرت پرستی (Naturalism)۔ ماضی کی فرسودہ اور لایعنی رسوم و روایات سے بیزاری، اصلاحی لائحہ عمل، وطن دوستی کے جذبات اور تعلیم وتہذیب کی ایک نئی بساط کا خیر مقدم۔ ان سب کے پیچھے عقلی زاویہ فکر کی روشنی ہی کلیدی رول ادا کرتی نظر آتی ہے۔ اس کے زیر اثر شعر وادب کو بندھے ٹکے پامال مضامین سے نجات دلا کر، اسے فطرت، فطری قوانین، فطری بشری رشتوں اور انسان کے حقیقی تجربات کے اظہار کا ذریعہ بنانے کی مہم ہی کارفرما تھی۔ محمد حسین آزاد، مولانا حالی، اسماعیل میرٹھی اور مولانا شبلی کی نظموں میں عبدالحلیم شرر اور نظم طباطبائی کی تخلیقات میں نظم معرّا کے نمونے بھی ملتے ہیں اور فارم کے دوسرے اسالیب بھی دکھائی دیتے ہیں۔ یہی کام نثر میں سرسید، نذیر احمد، رتن ناتھ سرشار، سجاد حسین، مرزا رسوا اور حالی انجام دے رہے تھے۔ حقیقت یہ ہے کہ مولانا حالی کے مقدمہ شعر وشاعری نے نئی شاعری اور جدید ادب کی بوطیقا کا درجہ حاصل کرلیا تھا۔ جس میں تخلیقی عمل کو سماجی سرگرمیوں سے جوڑ کر متحرک اور معنی آفریں شکل دی گئی تھی۔

ادب میں اجتماعی بیداری اور نشاۃ ثانیہ کے یہ برگ وبار بیسویں صدی کے ابتدائی دہوں میں زیادہ شیریں اور متنوع ہوجاتے ہیں۔ قلم کاروں کی سرکشی کا دائرہ بڑھ جاتا ہے۔ حاکم طبقوں کے خلاف آہستہ آہستہ مفاہمت کے بجائے مزاحمت کا رویہ پروان چڑھنے لگتا ہے۔ اب صرف جاگیردارانہ عہد کے رسوم ورواج اور قدامت پرستانہ رویے ہی نشانہ ملامت نہیں ہوتے بلکہ ایک نیا متوسط طبقہ ذہنی بیداری اور روشن خیالی کی ایک نئی میزان سامنے رکھتا ہے۔ مصحفی نے مدتوں پہلے جو شکوہ کیا تھا۔

ہندوستاں کی دولت وحشمت جو کچھ کہ تھی کافر فرنگیوں نے بہ تدبیر کھینچ لی۔

اب برطانوی حکومت کی استحصال پالیسی کے خلاف احتجاج زیادہ کھل کر زیادہ جرأت سے ہونے لگا۔ اس لیے کہ بیسویں صدی کے آغاز میں ہی موہوم وطن پرستانہ خیالات اب قومی بیداری کے ایک ہمہ گیر مسلک میں ڈھل رہے تھے۔ مخزن، زمانہ، اردوئے معلیٰ، نگار، خاتون (علی گڑھ) الہلال، ہمدرد اور دوسرے کئی معیاری مجلّے شائع ہونے لگے تھے۔ علامہ اقبال، برج نرائن چکبست، پریم چند، سجاد حیدر یلدرم، نیاز فتح پوری جوش ملیح آبادی، اختر شیرانی اور دوسرے جواں عمر ادیب ان مجلوں میں ذوق وشوق سے لکھ رہے تھے۔

بیسویں صدی کا ابتدائی زمانہ ایک ایسا دور تھا جب قومی زندگی میں نتیجہ خیز تبدیلیاں رونما ہو رہی تھیں۔ اصلاحی خیالات، وطن پرستی کے جذبات، قومیت کے ابھرتے تصور کے تحت نئی سیاسی بیداری، سرسید تحریک سے وابستہ کلچرل نشاۃ ثانیہ اور اس کے دوش بدوش حقیقت پسندی اور مغرب کی رومانوی فکر کے اثرات سب ایک دوسرے سے متصل بھی تھے اور گڈمڈ بھی۔ لیکن سب مل کر اُردو ادب کے افق کو ذہنی اور تخلیقی طور پر کشش انگیز وسعت دے رہے تھے۔ ان میں ایسے مثبت اور تعمیری عناصر شامل تھے جو ادب میں ایک ہمہ گیر، با مقصد اور انقلابی تحریک کے فروغ کے لیے فضا سازگار کر رہے تھے۔

ذرا قریب سے دیکھنے پر اس عہد میں دو دھارے صاف نظر آتے ہیں۔ ایک طرف حقیقت پسندی، تعقل پرستی اور واقعیت نگاری کا رجحان تھا جو ملک کی سیاسی بیداری، قوم پرستانہ جوشیلے خیالات اور اصلاحی لائحہ عمل سے جڑا ہوا تھا۔ دوسرا رجحان رومانوی فکر واحساس کی نمائندگی کرتا تھا جو سرسید تحریک کی اصلاحی اور اخلاقی متانت کے خلاف ایک طرح کا ردّ عمل اور کلاسیکی روایات کی فرسودگی کے ورثہ سے سبکدوشی کی خواہش کا اشاریہ تھا۔ اگر چہ یہ بھی صحیح ہے کہ رومانویت ایک مسلک کے طور پر مغربی خصوصاً انگریزی ادب کے مطالعہ کا ثمرہ تھی اور باغیانہ تیور سے خالی نہیں تھی۔

بیسویں صدی کے ابتدائی تین دہوں میں یہ دونوں رجحانات متوازی طور پر پرورش پا رہے تھے اور فکشن اور نظم دونوں کی تخلیقات میں واقعیت پسندی اور رومانوی فکر واحساس کا ملا جلا اظہار ہو رہا تھا۔ ان رجحانات کی تفصیلات دوسری کتابوں میں مل جاتی ہیں۔ اُن کے اعادہ کی ضرورت نہیں۔ بظاہر ایسا معلوم ہوتا ہے کہ یہ رجحانات ایک دوسرے کی ضد تھے یا ایسے

دھارے تھے جو مختلف سمتوں میں بہہ رہے تھے لیکن اگر قریب سے دیکھا جائے تو اس نتیجہ تک پہنچنا دشوار نہیں ہوگا کہ یہ دھارے تخلیقی سطح پر ایک دوسرے کا تکملہ کر رہے تھے۔ یہ ایک ہی زمین، ایک ہی ماحول اور ایک جیسے محرکات کے زیر اثر پہلو بہ پہلو بہ رہے تھے۔ اس طرح کہ کہیں ایک دوسرے سے ٹکراتے تھے۔ کہیں ایک دوسرے سے مل جاتے تھے۔ اور ایک دوسرے کو قوت بہم پہنچاتے تھے۔

مثال کے طور پر پریم چند کو اس دور میں حقیقت نگاری اور ملک کی سماجی اور سیاسی بیداری کا نقیب اور نمائندہ ادیب کہا گیا ہے۔ لیکن سوز وطن 1908 سے لے کر 'چوگان ہستی' 1924 تک ایسے ان گنت افسانے اور ناول ہیں جن میں حقیقت نگاری کے پہلو بہ پہلو عینیت پرستانہ رومانوی فکر کا نفوذ دیکھا جا سکتا ہے۔ پھر راجستھان کے جانبازوں کی کہانیاں ہیں رانی سارندھا۔ راجپوت کی بیٹی، بکرمادت کا تیغہ۔ جو رومانوی اور جذبہ حرارت سے معمور ہیں۔ 'گوشۂ عافیت' کے کردار پریم شنکر اور لکھن پور کی کہانی کے ان گنت واقعات میں رومانوی شدت در آتی ہے۔ ''چوگان ہستی کا ہیرو'' ونے جب قید سے رہا ہوتا ہے تو اس کی محبوبہ صوفیہ اسے صحرا نورد بھیلوں کی بستی میں لے جاتی ہے اور وہاں وہ ایک سال تک فطرت کے حسین آغوش میں روحانی (افلاطونی) محبت کی لذتوں سے شاد کام ہوتے ہیں۔ پریم چند کا عشق و محبت کا تصور بھی غیر حقیقت پسندانہ اور سرتا سر رومانوی ہے۔ ان کے مقلدوں میں پنڈت سدرشن، اعظم کریوی اور سلطان حیدر جوش کی کہانیوں میں حقیقت اور رومانس کا یہی امتزاج نظر آتا ہے۔

دوسری جانب اس عہد میں سجاد حیدر یلدرم، نیاز فتح پوری، قاضی عبدالغفار اور مجنوں گورکھپوری جیسے قد آور ادیب تھے جن کی تخلیقات کو حقیقت نگاری کے مقابلے میں رومانوی رجحان سے منسوب کر دیا گیا۔ جب کہ واقعہ یہ ہے کہ رومانویت کی کوئی جامع تعریف کبھی سامنے نہ آسکی۔ بالعموم اسے انرجی اور بغاوت کے Cult سے تعبیر کیا گیا ہے۔ روایتی اخلاق اور رسم و رواج کے علاوہ یہ رجحان کلاسیکی نوکلاسیکی رویوں کے خلاف ایک طرح کا باغیانہ ردعمل تھا۔ اس کا رخ جماعت سے فرد کی طرف، عقلی ادراک سے جذبہ واحساس کی سمت اور شعور وفکر کے بجائے وجدان وتخیل کی جانب رہا ہے۔ لیکن ہر ادیب کے یہاں ان کا اظہار مختلف شکلوں اور تناسبات میں ہوا ہے۔ کہیں خیال و خواب کی دنیا حاوی ہے، کہیں فطرت پرستی ہے، کہیں جبر واستبداد کے خلاف احتجاج ہے اور کہیں داخلی سطح پر حسن کی تلاش کا میلان نظر آتا ہے۔ مثال کے

طور پر لیلیٰ کے خطوط میں عورت سماج کے جبر اور مرد کی ہوس پرستی کے خلاف آواز اٹھاتی ہے۔ نیاز کے افسانوں میں باغیانہ رویے کے ساتھ ساتھ حسن اور مسرت کے سرچشموں کی تلاش ہے۔ سجاد حیدر یلدرم اور مجنوں کی افسانوی تخلیقات میں حقیقت پسندانہ شعور کے جلو میں حسن خیر اور روحانیت کا عجیب وغریب امتزاج ملتا ہے۔ الغرض اس عہد کے رومانی کردار کے افسانوی ادب میں سماجی جبر کے خلاف سرکشی، تخیل کی آزادہ روی، حسن کی والہانہ تلاش اور جذبہ واحساس کی شدت اور لطافت نمایاں نظر آتی ہے۔

کم وبیش یہی رویے اور عناصر اس عہد کی شاعری کا حاوی رجحان رہے ہیں۔ علامہ اقبال، جوش ملیح آبادی، حسرت موہانی، اختر شیرانی، اختر انصاری، ساغر نظامی اور حفیظ جالندھری جیسے شعرا کے کلام میں اختلاف کے باوجود فکر واحساس کی رومانوی سرکشی ہی غالب نظر آتی ہے۔ جو فنی اسالیب واظہار میں بھی نت نئے تجربوں کا سبب بنتی ہے۔

اقبال کے یہاں یہ رویہ بعد میں فلسفیانہ فکر کی طرف مڑ گیا لیکن جوش کے جذباتی وفور اور تخیلی جولانی نے اسے ہر رنگ میں پیش کیا ہے۔ اختر شیرانی کی نظموں میں عورت کا لازوال حسن ہی خلاصہ کائنات ہے لیکن مغرب کی رومانوی شاعری کے برعکس ان شعراء کے کلام میں نوآبادیاتی غلامی سے نجات اور سماج کو بدلنے کا جذبہ بھی بار بار ابھر کر سامنے آتا ہے اور اس طرح یہ شاعری ماورائی اور تخیلی رنگ آفرینی کے باوجود اس عہد کی زمینی حقیقتوں سے زیادہ دور نہیں جاتی۔ یہی نہیں علامہ اقبال اور جوش کے کلام میں 1917 کے روسی انقلاب کی گونج بھی صاف سنائی دیتی ہے۔ مہاتما گاندھی، مولانا آزاد اور جواہر لعل نہرو کی قیادت میں آگے بڑھنے والی، جدوجہد آزادی کے مختلف مرحلوں کے نقوش بھی ان بیدار ذہن شعرا کے کلام میں کم نہیں ہیں۔ ملک میں فروغ پانے والی، محنت کش عوام کی دوسری تحریکوں اور بیداری جمہور کی عالمگیر حقیقتوں کے احساس وادراک سے بھی ان شعرا کا کلام خالی نہیں ہے۔

سرسید اور ان کے اجتہاد پسند رفقا کی تحریروں اور کوششوں سے جس کلچرل نشاۃ ثانیہ کی آبیاری ہوئی تھی اور جس کی نمود میں حالی کی شاعری اور مقدمہ کا گہرا اثر تھا وہ بیسویں صدی میں برگ وبار لا رہا تھا۔ تخلیقی سرگرمیوں اور فنی تجربوں کا دائرہ پھیل رہا تھا۔ نت نئی اصناف مقبول ہو رہی تھیں۔ یہ دور ایک طرف ملک کی قومی اور سیاسی زندگی میں اور دوسری جانب افکار و نظریات کے میدان میں شدید کشمکش اور آویزش کا دور بھی تھا۔ کشاکش، آویزش اور فعالیت

سے معمور یہ دور شعر و ادب کو بھی نئے رجحانات اور نئی بلندیوں کی راہ دکھا رہا تھا۔ فرد اور سماج کی باہمی کشمکش بھی بڑھ رہی تھی جو ادب میں اور خصوصاً افسانوی ادب میں حقیقت نگاری کے نئے رویوں کو لبیک کہتی ہے۔ تخلیقی فکر کو مہمیز کرنے والا یہ سارا ماحول ایک ایسی ادبی تحریک کا منتظر تھا جو ملک میں فروغ پانے والے مختلف ذہنی میلانات اور سماجی و تہذیبی تحرکات کو شعر و ادب میں جذب کر کے ایک بڑے دھارے کی صورت دے سکے۔ ایسا دھارا جو ایک طرف تاریخ میں پہلی بار ملک کے عوام کی خواہشات (Aspirations) اور اُن کے خوابوں کا ترجمان ہو اور دوسری جانب ان کو محرومیوں اور مشکلات سے نبرد آزما ہونے کا حوصلہ دے سکے۔ اس کے علاوہ یہ قومی ادب کے ایک نئے تصور کی بشارت دے رہا تھا۔

تحریک کا سیاسی اور نظریاتی تناظر

ترقی پسند تحریک اپنے ادبی اور ذہنی دونوں طرح کے سروکاروں میں کوئی ایک ٹھوس (Monolithic) تحریک نہیں تھی جو کسی ایک محرک، موضوع یا کسی واحد نظریہ اور نصب العین کے تابع رہی ہو اور ایسا بھی نہیں تھا کہ اس کے سارے محرکات اور سروکار اس کی تاسیس کے ساتھ سامنے آگئے ہوں۔ حقیقت میں یہ ایک ایسا فکری اور نظریاتی، سیاسی اور معاشرتی Spectrum تھا جو کئی ذہنی زاویوں اور جہتوں سے روشناس کراتا تھا۔ کچھ دھندلے کچھ روشن، کچھ ایسے جن کے خال و خط بعد میں غور و خوض، بحث اور تعبیر و تفاعل کے عمل میں واضح ہو سکے۔

اگر چہ یہاں اس حقیقت سے انکار نہیں کیا جا سکتا کہ جن نوجوانوں نے اس تحریک کی داغ بیل ڈالی وہ بہت باخبر تھے۔ مغربی علوم کی اعلیٰ تعلیم سے لیس تھے۔ جدید تر سیاسی نظریات اور ادبی تحریکوں سے آگاہ تھے۔ اپنے وطن کی سماجی، سیاسی اور عوامی بیداری کی لہروں سے بخوبی آشنا تھے۔ اور سب سے بڑھ کر یہ کہ وہ سامراجی طاقتوں کی استحصالی سازشوں اور نوآبادیاتی نظام کے چنگل سے نجات کی تدبیریں سوچ رہے تھے۔ وہ ہندوستانی سماج میں دور رس تبدیلیوں کے خواب دیکھ رہے تھے۔ دقیانوسیت، رجعت پرستی اور مذہبی کٹرپن نے جس طرح ہندوستانی سماج اور خصوصاً مسلم سماج کو جکڑ رکھا تھا اس کے خلاف اُن کے دلوں میں برہمی اور بیزاری کے جذبات کروٹیں لے رہے تھے۔ ان ادیبوں میں سجاد ظہیر، رشید جہاں، محمود الظفر، احمد علی، فیض احمد فیض، اسرار الحق مجاز، اختر انصاری، سبط حسن، عزیز احمد ڈاکٹر عبدالحلیم، جذبی، سردار جعفری،

حیات اللہ انصاری، اختر حسین رائے پوری اور مخدوم محی الدین تو تحریک کے معماروں کے ہراول دستے میں ہی شامل تھے۔

'انگارے' کی اشاعت پر لکھنؤ اور دوسرے شہروں میں جو تہلکہ مچا، جو زبردست احتجاج ہوا اور اس کے نتیجہ میں یوپی کی حکومت نے قانون تعزیرات ہند کی دفعہ 294 کے تحت کتاب کو جس طرح ضبط کرنے کے احکامات جاری کیے اس نے اس کتاب کے پیغام کو پھیلانے اور اسے مقبول بنانے میں نمایاں کردار ادا کیا۔ جامعہ (دہلی)، اردو (حیدرآباد) اور زمانہ (کانپور) جیسے سنجیدہ جریدوں نے اپنے تبصروں میں نہ صرف اس کتاب کو سراہا بلکہ الحاد، بداخلاقی اور عریانی پھیلانے کے الزامات کی تردید بھی کی۔ یہ بات قابل ذکر ہے کہ 'انگارے' کے مصنفین پر جس طرح کے حملے کیے گئے اور دھمکیاں دی گئیں ان سے وہ پست ہمت نہیں ہوئے بلکہ ان کے حوصلوں اور عزائم میں کچھ زیادہ استواری آگئی۔ انھوں نے ان جملوں کو ایک چیلنج سمجھ کر قبول کیا۔ رشید جہاں اور سجاد ظہیر کی تحریروں کے علاوہ محمود الظفر نے بھی 'انگارے' کی تحریروں کے دفاع میں ایک مراسلہ الہ آباد کے اخبار The Leader میں (15 اپریل 1933) شائع کرایا تھا۔ لکھتے ہیں:

> ''......سید سجاد ظہیر کی کہانیاں مسلمانوں کے موجودہ تصورات، ان کی زندگی، اور طور طریقوں پر تنقید اور طنز کے زمرے میں آتی ہیں۔ اس ملک میں ایک عام اور اوسط درجہ کے مسلمانوں کے ہاں اوائل عمر ہی سے جو ایک مذہبی تسلط قائم ہوتا ہے وہی دراصل اس کتاب میں براہ راست ہدف تنقید بنا ہے۔ ایسا مذہبی تسلط جو متحرک اور توانا مرد وزن دونوں کے سوچنے اور غور کرنے والے ذہن کو مسخ کرنے اور اسے جکڑ بندیوں میں کسنے کے مترادف ہے۔ مادی، اخلاقی اور جسمانی افلاس خصوصاً مسلمان عورت کے افلاس کے حوالے سے، احمد علی نے اپنی تحریر میں جس ذہنی اپج اور قابل ستایش بے باکی سے گفتگو کی ہے اس سے ہمارے رسم ورواج کا پردہ چاک ہوتا ہے اور کھلی حقیقت سامنے آجاتی ہے...... یہ کہانیاں کسی طرح کی ادبی جوہر نمائی کے لیے نہیں لکھی گئی ہیں بلکہ ہمارے یہاں جو افسوسناک صورت حال ہے یہ اس کے خلاف داخلی ردعمل کا اظہار ہے۔ اس کتاب کے مصنفین کسی طرح، اس کے لیے

معذرت خواہ نہیں ہیں۔" (انگارے سے پگھلا نیلم تک، منظر جمیل)

دراصل تعلیم یافتہ، روشن خیال اور بیدار ذہن لوگوں میں اس کتاب کا جو مثبت ردعمل ہوا، اس نے ہی اس کے مصنفین کو ہم خیال ادیبوں کی ایک تنظیم بنانے کی تحریک دی۔ اس لیے یہاں یہ بات قابل ذکر ہے کہ لندن میں 1935ء میں انجمن ترقی پسند مصنفین کے قیام سے تقریباً دو سال قبل 'انگارے' کے مصنفین کی طرف سے شائع ہونے والے اس مراسلے میں اس انجمن کے قیام کی تجویز بھی پیش کی گئی تھی۔ مراسلہ نگار لکھتا ہے۔

> "اس کتاب اور اس کے مصنفین کے ساتھ چاہے کچھ بھی ہو لیکن ہمیں امید ہے کہ آئندہ اس میدان میں قدم رکھنے والوں کو ان مسائل کا سامنا نہیں کرنا پڑے گا۔ ہماری عملی تجویز یہ ہے کہ ترقی پسند مصنفین (Progressive Writers) کی ایک انجمن فوری طور پر قائم کی جائے جو ایسے ہی مجموعے انگریزی اور ملک کی دوسری مقامی زبانوں میں وقتاً فوقتاً شائع کرے۔" (محولہ بالا کتاب)

یقیناً اس اہم مراسلے کے شائع ہونے کی اطلاع سید سجاد ظہیر کو لندن میں ملی ہوگی اور انہوں نے لندن میں مقیم ہندوستانی ادیبوں کی میٹنگ بلا کر اور ایک منشور منظور کرا کے انجمن کی تاسیس میں پہل قدمی کی۔ سجاد ظہیر نے "روشنائی" میں لکھا ہے کہ "ترقی پسند مصنفین کا پہلا حلقہ 1935 میں چند ہندوستانی طلبا نے لندن میں قائم کیا تھا۔ انجمن کے مینی فیسٹو (منشور) کا مسودہ وہیں تیار ہوا۔ انہوں نے اس ابتدائی تنظیم کو حلقہ کا نام دیا ہے اور اس حلقہ نے جو مینی فیسٹو تیار کیا تھا اسے انہوں نے منشور کا مسودہ کہا ہے۔ بعد میں 1936ء کی پہلی کانفرنس میں، اسی مسودہ کو جزوی ترمیم کے ساتھ منظور کیا گیا اور اس کے ساتھ کل ہند تنظیم کی تشکیل عمل میں آئی۔

یہ منشور یا اعلان نامہ سیاسی حوالوں سے تقریباً خالی تھا۔ اس میں کہیں بھی قلم کاروں کو ملک کی تحریک آزادی میں حصہ لینے کی ترغیب نہیں دی گئی تھی۔ نہ کسی انقلاب کا پیغام تھا۔ پریم چند نے بھی اپنے صدارتی خطبہ میں سیاسی یا نظریاتی مسائل سے صرف نظر کرتے ہوئے سماج کو بدلنے اور ادب میں حسن کا معیار تبدیل کرنے پر زور دیا تھا۔ سجاد ظہیر نے ایک جگہ لکھا ہے کہ آزادی خواہی اور جمہوریت پسندی کو ترقی پسندوں کے منشور کا خلاصہ کہا جاسکتا ہے۔ صاف معلوم ہوتا ہے کہ ادیبوں کی اس نئی انجمن کے منشور میں سیاسی حوالوں سے پرہیز کرنے کا مدعا اس کے سوا کچھ نہ تھا کہ حکومت اس تنظیم پر سیاسی جماعت کا لیبل لگا کر پابندی عائد نہ کردے۔

حالانکہ یہ وہ زمانہ تھا جب ملک میں ہر طرح کی سیاسی سرگرمیاں اپنے شباب پر تھیں۔ اور اس تنظیم سے جڑنے والے بیشتر ادیب یا تو کانگریس پارٹی کے Radical حلقہ سے تعلق رکھتے تھے یا پھر وہ کمیونسٹ پارٹی، کانگریس سوشلسٹ گروپ یا بائیں بازو کے نظریات کے حامی تھے۔ اس کے بعد ہی نوجوان ادیبوں کی جو نسل اس تحریک سے وابستہ ہوئی وہ بھی ذہنی اور عملی طور پر سیاسی سرگرمیوں سے جڑی ہوئی تھی اس لیے مناسب ہوگا کہ آگے بڑھنے سے پہلے اس عہد کی صورت حال پر ایک نظر ڈال لی جائے۔

جہاں تک بین الاقوامی صورت حال کا تعلق ہے جرمنی، اٹلی اور اسپین میں ابھرتی ہوئی فسطائی طاقتوں کے خلاف دنیا کے نامور اور قدآور ادیبوں نے ایک محاذ بنالیا تھا۔ 1935 میں پیرس میں World Congress of the Writers for the Defence of Culture کے نام سے جو اجتماع ہوا تھا اس میں شہرہ آفاق ادیبوں گورکی، رومین رولاں، ٹامس مان اور آندرے مارلو نے شرکت کی تھی۔ سجاد ظہیر نے بھی اس میں مشاہد کی حیثیت سے حصہ لیا۔ اس میں اعلان کیا گیا تھا کہ۔ ''ہمارا قلم، ہمارا فن، ہمارا علم ان طاقتوں کے خلاف (جہاد کرنے سے) رکنے نہ پائے جو موت کو دعوت دیتی ہیں جو انسانیت کا گلا گھونٹتی ہیں۔'' اس اجتماع میں شریک ممتاز ادیبوں کی تقریروں اور اعلان نامہ نے سجاد ظہیر، ملک راج آنند اور دوسرے ہندوستانی ادیبوں کی شدت سے متاثر کیا۔ دوسری جانب تیسری دنیا کے ملکوں میں نوآبادیاتی محکومی کے خلاف آزادی کی جو تحریکیں پروان چڑھ رہی تھیں، سوویٹ یونین، بالواسطہ اور در پردہ ان کی حمایت کررہا تھا۔ شوکت عثمانی کی قیادت میں ایک ہندوستانی کیمونسٹ پارٹی کا تربیتی اسکول تاشقند میں قائم ہوگیا تھا جو ان مہاجرین پر مشتمل تھا جو خلافت تحریک میں مجاہدانہ شریک ہونے کی غرض سے ترکی کے لیے روانہ ہوئے تھے۔ دوسری جانب یہ طے ہوا کہ ممتاز کیمونسٹ رہنما ایم این رائے کی قیادت میں کابل میں ہندوستان کو آزاد کرنے کے لیے ایک انقلابی دستہ کی فوجی تربیت کا انتظام ہوگا۔ لیکن برطانوی حکومت کے سخت احتجاج پر اور سوویت یونین سے اس کے ایک اہم تجارتی معاہدے کے بعد جو 1921 میں ہوا سوویٹ حکومت نے برطانوی حکومت کے خلاف یہ سارا ''کاروبار'' بند کردیا۔ لیکن جون 1932 میں کیمونسٹ انٹرنیشنل کو اس غلطی کا احساس ہوا اور اس نے نوآبادیاتی محکومی کے خلاف ایشیائی عوام کے جنگ آزادی میں اس کی مدد کرنے کا نہ صرف اعلان کیا۔ بلکہ اسے عالمی انقلاب کا حصہ قرار دیا۔ ہندوستان میں کیمونسٹ پارٹی کا قیام

1925 میں ہوگیا تھا۔ جس کے بانیوں میں مولانا حسرت موہانی کا نام نمایاں تھا۔ تاہم برطانوی جاسوس بھی کم مستعد نہیں تھے نتیجہ یہ ہوا کہ پہلے کانپور بالشویک سازش 1924 اور پھر 1929 میں میرٹھ سازش کیس میں نوجوان کمیونسٹوں کو گرفتار کر کے جیل میں ڈال دیا گیا۔ کانپور کیس میں ایس اے ڈانگے، منظر احمد، شوکت عثمانی اور نلنی گپتا کو چار سال کی سزا ہوئی۔

کچھ عرصہ بعد اگست 1935 میں کیمونسٹ، انٹرنیشنل کے ساتویں ماسکو اجلاس میں پھر یہ فیصلہ ہوا کہ ہندوستانی کیمونسٹ غلطیاں کر رہے ہیں۔ انہیں چاہئے کہ انڈین نیشنل کانگریس کی قیادت میں ہونے والے احتجاجی جلوسوں، جلسوں اور سول نافرمانی کے تمام محاذوں میں شرکت کریں۔ اس فیصلے کی معنویت تو سمجھ میں آتی ہے۔ بلاشبہ یہ عمل عالمی سطح پر سامراجی تسلط اور استحصال کے خلاف انقلابی طاقتوں کو مضبوط کرنے والا تھا لیکن دوسری عالمی جنگ میں 1941 میں جب ہٹلر کی فوجوں نے سوویٹ یونین پر حملہ کیا اور مہاتما گاندھی نے 1942 میں برطانوی حکومی کے خلاف پورے ملک میں 'ہندوستان چھوڑو' تحریک شروع کی تو ہندوستان کی کیمونسٹ پارٹی نے اس بڑی قومی تحریک کا ساتھ نہیں دیا۔ اور ایسا کر کے گویا اس نے ملک میں برطانوی نوآبادیاتی اقتدار کی مدد کی۔ بلاشبہ اس اقدام نے ہوسکتا ہے سوویٹ یونین کی بالواسطہ کوئی مدد کی ہو لیکن اس کی وجہ سے ہندوستان کی کیمونسٹ پارٹی کے وقار اور عوامی مقبولیت کو بے اندازہ صدمہ پہنچا۔ اگر چہ برطانوی حکومت کی طرف سے اس تعاون کے صلہ میں ہندوستان کی کیمونسٹ پارٹی اور انجمن ترقی پسند مصنّفین پر جو پابندی عائد تھی وہ اٹھالی گئی تھی۔ اس آزادی سے کیمونسٹ پارٹی نے فائدہ اٹھاتے ہوئے اپنی گرتی ہوئی ساکھ کو بحال کرنے کی کوشش کی۔ اس کا صدر دفتر ممبئی منتقل ہوگیا تو وہاں اس کی سرگرمیاں تیز ہوگئیں۔ انجمن ترقی پسند مصنّفین، اسٹوڈنٹ فیڈریشن اور مزدور کسان تحریکوں میں اس کا اثر بڑھنے لگا۔ قومی جنگ، نیا ادب، اور دوسری کئی زبانوں میں اس کے اخبارات اور رسائل شائع ہونے لگے۔

یہ حقیقت ہے کہ آزادی کے قومی محاذ پر مہاتما گاندھی جواہر لعل نہرو، مولانا ابوالکلام آزاد اور سبھاش چندر بوس (جنہوں نے جاپان کی مدد سے آزاد ہند فوج بنائی تھی) چھائے رہے، انہوں نے قربانیاں بھی بہت دیں۔ 'کرو یا مرو' کے نعرے کے ساتھ لاکھوں عوام سڑکوں پر نکل پڑے۔ توڑ پھوڑ بھی ہوئی۔ جیلوں سے سیاسی قیدیوں کو رہا کرایا گیا۔ سرکاری عمارتوں پر کانگریس کے جھنڈے لہرائے گئے۔ بڑے قومی رہنما کئی سال تک قید رکھے گئے۔ 'کرو یا مرو'

کے نعرے نے بلاشبہ عوام کے دلوں سے زیاں اور موت کا خوف نکال دیا تھا۔ لیکن اس سے پہلے بھی آزادی کی طویل لڑائی میں کئی دوسری تحریکیں شامل رہیں۔ بنگال سے پنجاب اور یوپی تک انتہا پسند یا دہشت پسند نوجوانوں کے گروہ سرگرم رہے۔ اگست 1921ء کے کاکوری واقعہ کے بعد اشفاق اللہ خاں، رام پرشاد بسمل اور دوسرے جانباز وطن پرستوں کی سرگرمیاں جاری نہ رہ سکیں۔ انہیں سزائیں ہوئیں۔ اپریل 1929 میں اسمبلی میں بم پھینک کر بھگت سنگھ اور India Socialist Republican Army پارٹی کے دوسرے وطن پرست جیالے بھی گرفتار ہوئے اور بعض پھانسی کے تختے پر جھول گئے۔ اس کے علاوہ قوم پرست جماعتوں میں خان عبدالغفار خاں کی خدائی خدمتگار، مجلس احرار اور مسلم لیگ کے مقابلہ میں نیشنلسٹ مسلم جماعت سرگرم عمل تھی۔

دوسری جانب صنعتی مزدوروں، کھیت مزدوروں اور کسانوں کی تحریکیں اور ہڑتالیں ملک میں عوامی بیداری کی حوصلہ خیز فضا پیدا کر رہی تھیں۔ ان تحریکوں کی رہنمائی کانگریس، سوشلسٹ اور کیونسٹ تینوں ہی جماعتوں کے کارکن کر رہے تھے۔ سچ تو یہ ہے کہ ان جماعتوں کے باہمی رشتوں میں نشیب و فراز کے باوجود ایک متحدہ محاذ جاری رہا۔ یہاں تک کہ 1945-46 کے الیکشن میں بھی کیمونسٹ پارٹی نے کانگریس کا ساتھ دیا۔

بائیں بازو کے ممتاز رہنما K. Seshadri نے ایک مقالہ میں صحیح لکھا ہے۔

"The most fruitful period of the communist activity, according to its Theoretician G.M Adhikari, is between 1936 and 1947. Kisan sabha and All India Student Federation were formed and active political education was under taken."

(P.401, Socialism and India P1 1971, Delhi.)

کہا جاسکتا ہے کہ یہی زمانہ انجمن ترقی پسند مصنّفین کا عہد زریں تھا۔ جس کی تفصیلی روداد سید سجاد ظہیر نے روشنائی میں بیان کی ہے۔ لیکن اس تنظیم کی کامیاب کے اسباب کو کیمونسٹ پارٹی کی نرم معتدل پالیسی، سجاد ظہیر جیسے رہنما کی کرشماتی شخصیت، کانگریس پارٹی کی رواداری، ملک کے سازگار حالات اور بے حد ذہین نوجوان ادیبوں کی جماعت کا اس تحریک سے جڑنے میں ڈھونڈا جاسکتا ہے۔ صرف نوجوان نہیں پریم چند، حسرت موہانی، قاضی عبدالغفار اور جوش ملیح آبادی جیسے سینئر ادیب بھی تحریک کی ہم نوائی اور سرپرستی کر رہے تھے۔ ان میں پریم چند سب

سے زیادہ فعال اور سرگرم تھے۔اس سے تحریک کی مقبولیت میں کافی مدد ملی۔
1934 میں لکھے اپنے مضامین مثلاً مہاجنی تہذیب، اندھا پونجی واد، کانگریس اور سوشلزم
میں پریم چند نے اکتوبر انقلاب کا استقبال کیا تھا۔

یہ سوال ترقی پسند تحریک کے حریفوں کو اکثر پریشان کرتا رہا ہے کہ 1936 میں کل ہند انجمن ترقی پسند مصنفین کے قیام کے بعد صرف دس سال کے عرصہ میں یہ تحریک اردو اور دوسری زبانوں میں اس درجہ کیونکر مقبول ہوگئی۔ یہاں اس حقیقت کو نظر انداز نہیں کرنا چاہیے کہ ملک کی مختلف زبانیں اور ان کا ادب، قومی معاشرہ اور تہذیب کے دوسرے شعبوں سے الگ کوئی جزیرہ نہیں تھے۔ وہ بدلتے ہوئے نظام کا ایک حصہ تھے۔ کمیونسٹ پارٹی کے ساتھ ساتھ کانگریس سوشلسٹ پارٹی وجود میں آچکی تھی جس نے کمیونسٹوں کے لیے بھی اپنے دروازے کھول دئے تھے۔ بقول بپن چندر نہ صرف بنگال بلکہ پورے شمالی ہندوستان میں انقلابی وطن پرست مثلاً بھگت سنگھ کمیونسٹ آئیڈیالوجی سے متاثر تھے۔ ٹریڈ یونین تحریکوں کا فروغ بھی سوشلسٹ نظریات کا رہین منت تھا۔ بنگال اور بہار سے لے کر مشرقی اتر پردیش تک کسانوں اور کھیت مزدوروں میں بے چینی اور بغاوت کے آثار نمایاں تھے۔ 21-1920 میں فیض آباد اور رائے بریلی کے علاقہ میں ایکا جیسی باغیانہ تحریک شروع ہو چکی تھی۔ ان سب تحریکوں نے جن کا محرک اور مدعا ملک کے فرسودہ نو آبادیاتی نظام میں تبدیلیاں لانا تھا، پریم چند، سجاد ظہیر، رشید جہاں اور احمد علی جیسے نوعمر ادیبوں کو متاثر کیا تھا 1932 میں ان کی کتاب 'انگارے' شائع ہو چکی تھی۔ مختصراً یہ وہ زمینی حالات تھے جن کے زیر اثر اور جن کی چھاؤں میں ترقی پسند ادبی تحریک نے جنم لیا اور تیزی سے پروان چڑھی۔

یہاں میں نے ملکی سیاست اور تحریک آزادی میں قائدانہ رول ادا کرنے والی کانگریس پارٹی کا ذکر نہیں کیا۔ اس کے ایک رہنما پنڈت جواہر لعل نہرو خود اپنے اعتراف کی رو سے فکر و دانش کے اعتبار سے سوشلسٹ ضرور تھے اور کانگریس میں شامل دوسرے Social Democrates کی جماعت کی سربراہی بھی انہیں حاصل تھی لیکن کانگریس پارٹی اور اس کی مجلس عاملہ کے وہ اراکین ان کے حق میں نہیں تھے جن کی پشت پناہی مہاتما گاندھی، راجندر پرشاد جیسے رہنما اور برلا جیسے قومی صنعت کار کر رہے تھے۔ پنڈت نہرو نے دائیں بازو کی اس مضبوط جماعت کے خلاف ایک طویل لڑائی ضرور لڑی لیکن آخر آخر شکست کا منہ دیکھنا پڑا۔ اگر چہ یہ سچ ہے کہ

ادیبوں اور نوعمر دانشوروں کی ایک بڑی جماعت پنڈت نہرو اور سوشلسٹوں کی حلقہ بگوش تھی۔ پریم چند 13 اکتوبر 1933 کے ہندی 'جاگرن' میں پنڈت نہرو کا اقتصادی نظام، کے عنوان سے مضمون میں لکھتے ہیں:

> ''نہرو جی کے اقتصادی نظام اور نظریے کے بارے میں لوگ طرح طرح کے اندازے لگا رہے ہیں۔ ان لوگوں کی تسلی کے لیے نہرو جی نے 'لیڈر' میں ایک مسلسل مضمون لکھنا شروع کیا ہے۔ اب ان کی اقتصادی پالیسی کے بارے میں کسی کو کوئی غلط فہمی نہیں ہونی چاہیے۔ ان کی اقتصادی پالیسی وہی ہوگی جس سے بھارت کی غریب سے غریب جنتا کو بھی ذہنی اور جسمانی غذا اور (ترقی کے) مساوی مواقع میسر ہوسکیں۔ سرمایہ دار چاہے بدیسی ہوں یا دیسی ان کے ہاتھوں غریبوں کا پیسا جانا وہ نہیں دیکھ سکتے ہیں۔ ان کی اقتصادی پالیسی ہے......امیر غریبوں کا خون چوسے بغیر امیر ہو ہی نہیں سکتا......ایسے لوگ جو جواہر لعل کے اقتصادی نظام کو پڑھ کر چونک اٹھے ہیں آخر وہ غریبوں کا کچلا جانا اور پیسا جانا دیکھ کر کیوں نہیں چونکتے؟ یہ بات ان کے دل میں کیوں نہیں کھٹکتی؟ کانگریس ان پونجی پتیوں کی حمایت کر کے کبھی بھی قومی جماعت نہیں بن سکتی۔''

ملک میں ترقی پسند تحریک کی ڈرامائی توسیع وترقی اور سوشلزم کی جانب اس کے مجموعی جھکاؤ کو دیکھ کر ایک حلقہ کی جانب سے یہ الزام بھی لگایا گیا کہ اس کا خاص مقصد سیاسی ہے۔ اس کا مقصد سوویٹ نمونے پر اشتراکی یا انقلابی ادب کو فروغ دینا ہے جو ہماری تہذیبی اور ادبی روایات سے میل نہیں کھاتا۔ اس سے پہلے کہ ہم اس ادبی تحریک کے دوسرے پہلوؤں کا جائزہ لیں شاید اب اس بات کی وضاحت میں تامل نہیں ہونا چاہیے کہ اس زمانہ میں خود سوویٹ یونین کے اشتراکی نظام میں ادب اور اس کی تخلیق ایک بحرانی دور سے گزر رہی تھی۔ 1917 سے 1932 تک راست کمیونسٹ پارٹی کی نگہداشت میں اور سرکاری اشاعت گھروں میں طبع ہو کر جو ادب سامنے آیا یہ انقلابی ادب ہر طرح کی ادبی اور جمالیاتی خوبیوں سے تقریباً عاری تھا۔ اس میں پرولتاریہ کی حمایت، اشتراکی تعمیر، طبقاتی جنگ، کمیونسٹ نظریات اور سرخ فوج کے کارناموں کو موضوع بنایا گیا تھا اور اس میں کچھ اس طرح کی امیجری تھی کہ سرمایہ دار کی معشوقہ کی پنڈلی سے

ہمارا پانی کا پائپ زیادہ سیڈول اور پرکشش ہے اس صورت حال سے میکسم گورکی، بخارین اور دوسرے سنجیدہ مارکسی ادیب دکھی اور بیزار تھے اور اندر ہی اندر اس ادب دشمن رجحان کی مخالفت ہو رہی تھی۔ آخر 1932 میں اسٹالن کے حکم سے RAP یعنی انقلابی اور پرولتاری ادیبوں کی انجمن کو بند کر دیا گیا۔ سرکاری اشاعت گھروں سے اس عرصہ میں جو تیس ہزار ادبی کتابیں شائع ہوئی تھیں ان کی لاکھوں جلدیں نذر آتش کر دی گئیں۔ اس کے بعد ہی 1934 میں سوویت یونین کے ادیبوں کی پہلی کانگریس منعقد ہوئی جس میں چھ سو ادیبوں نے حصہ لیا۔ ایک نئی Soviet Writers Union کی تنظیم قائم ہوئی اور ادب کی تخلیق کے لیے اشتراکی حقیقت نگاری کا نیا نعرہ سامنے آیا۔ جس کی تائید کارل ریڈک اور نکولائی بخارین نے بھی کی۔ بخارین نے بحث میں شاعری کے حوالے سے جذبہ اور تخیل کی اہمیت بھی واضح کی لیکن مارکسی نقطہ نظر سے ادب میں ہر طرح کی ماورائیت، اسراریت اور مابعد الطبیعیاتی عناصر کی مخالفت بھی کی۔ اس کے باوجود یہ ادیب کچھ دن بعد معتوب ہو کر جاں بحق ہو گئے۔

ممکن ہے اس وقت سوویت ادب میں پیدا ہونے والی اس صورت حال کی تفصیل ہندوستان کے ترقی پسند ادیبوں تک نہ پہنچی ہو لیکن کچھ حلقوں میں سوشلسٹ حقیقت نگاری کی گونج ضرور سنی گئی، اور کچھ ادیبوں نے جو کمیونسٹ پارٹی کے سرگرم رکن اور وفادار تھے اپنی کچھ تخلیقات میں سوشلسٹ ریلزم Socialist Realism کے تصور کو عملی روپ دینے کا تجربہ بھی کیا۔ اس نئے نعرہ کے دیگر مضمرات سے قطع نظر اس کا اصل الاصول یہ بتایا گیا تھا۔

> " Socialist Realism meant the selection of all phenomena which show how the system of capitalism is being smashed, how socialism is growing.
>
> *Art and Ideology. P.19. By: Francis Watson*

سچ تو یہ ہے کہ اس وقت تک نہ تو ہندوستان میں صنعت کاری اور سرمایہ داری کی نشو و نما ہو سکی تھی اور نہ یہاں سوشلسٹ نظام کے قیام کے امکانات روشن تھے (پرولتاری انقلاب تو بہت دور کی بات تھی) اس حقیقت کے باوجود کہ 1934ء کی سوویت ادیبوں کی کانگریس کے بعد اور سوشلسٹ ریلزم کے نعرہ کے نتیجہ میں مختلف سوویت زبانوں کے ادیبوں کو کچھ آزادی میسر آئی لیکن اس سے فائدہ اس لیے نہیں اٹھایا جا سکا کہ طباعت و اشاعت کے تمام ذرائع پر حکومت اور پارٹی کا تسلط تھا اور کسی بھی ادیب کی تصنیف یا تخلیق رائٹرس یونین کی منظوری کے بعد ہی

شائع ہو سکتی تھی۔ اس لیے 1934 کے بعد بھی سوویت ادب طبع ہو کر سامنے آیا وہ نظریاتی طور پر ایک رخا اور سوویت اشتراکی سماج کی تعمیر کے جوش سے معمور لیکن سطحی اور نامقبول تھا۔ ظاہر ہے کہ ایسا ادب ہندوستان کے ترقی پسند ادیبوں کے لیے نمونہ نہیں بن سکتا تھا۔ ایسا اس لیے بھی تھا کہ اشتراکی حقیقت نگاری کے لیے ہندوستان کے حالات سازگار نہیں تھے۔ کسان مزدور تحریکیں شروع ضرور ہو گئی تھیں اور ان میں کمیونسٹ کارکن بھی سرگرم تھے لیکن ان کا نشانہ اشتراکی انقلاب نہیں (جیسا کہ کلکتہ کے روزنامہ Statesman نے الزام لگایا تھا) بلکہ سامراجی محکومی سے نجات پانا اور محنت کش عوام کو کچھ معاشی مراعات دلانا ہی تھا۔ اس مہم میں بھی کانگریس جیسی قوم پرست جماعتیں رہنمایانہ رول ادا کر رہی تھیں۔

سجاد ظہیر جب تعلیم مکمل کر کے انگلستان سے واپس آئے اور ترقی پسند ادیبوں کی تحریک اور تنظیم کی باگ ڈور اپنے ہاتھ میں لی اُس وقت کی صورت حال کے بارے میں وہ ایک انگریزی مضمون میں لکھتے ہیں:

"I had come back from England as a communist and had joined the illegal Indian Communist party as promptly as I had joined the Congress.The small group of communist in U.P at this time were led by P.C Joshi and R.D Bhardwaj and we were full of plans and ideas about how the Congress was to be developed as a united front of all the anti-imperialist forces in the country, how workres, peasants and the middle classes were to be brought into the Congress on the basis of their specific economic demands and though their specific economic demands and through their day to day struggles, how trade unions, kisan sabhas (Peasant organisations), students and youth organisations were to be formed and developed, and if possible, brought into the Congress on a cellective basis, this tilting the balance within in favour of the democrative as representd by the right wing leadership of the Congress." (P.89-90 Sajjad Zaheer by A.Baqar)

اس مضمون میں انھوں نے لکھا ہے کہ ایک طرف اگر وہ کمیونسٹ پارٹی سے وابستگی پر فخر کرتے تھے تو دوسری جانب وہ خوش تھے کہ جواہر لال نہرو کی حمایت سے وہ الہ آباد کی سٹی کانگریس کمیٹی کے سکریٹری چن لئے گئے تھے۔

دراصل یہیں سے ترقی پسند ادبی تحریک کے کردار، اس کی نظریاتی جڑوں، قومی اور بین الاقوامی مسائل کے بارے میں اس کے ادیبوں کے اختلافی رویوں اور کشمکش کا آغاز ہوتا ہے۔ اس میں شک نہیں کہ جنگ آزادی کے متحدہ محاذ کی طرح یہ بھی ادیبوں اور قلمکاروں کا ایک متحدہ فورم تھا۔ جس طرح قومی سیاسی محاذ میں مہاتما گاندھی کے نظریاتی پیرو، پنڈت نہرو اور سبھاس چندر بوس کے سوشلزم کے حامی، رام منوہر لوہیا، جے پرکاش نرائن اور اچاریہ نریندر دیو جیسے قومی سوشلزم پر ایمان رکھنے والوں کے حامی اور کمیونسٹ شامل تھے۔ بالکل اسی طرح ترقی پسند ادیبوں کی صف میں بھی نظریاتی Panorama بہت وسیع اور متنوع تھا۔ اور یہ بھی سچ ہے کہ سیاسی متحدہ محاذ کی پیش رفت اس کی کشمکش یا پھر اس کے ٹوٹنے کا اثر ادبی محاذ پر بھی پڑ رہا تھا۔ اس کے باوجود ترقی پسند ادبی اتحاد اس لیے پائدار اور بارآور ثابت ہوا کہ اس کے منشوروں اور قراردادوں میں سیاسی مقاصد اور لائحہ عمل کے بجائے ادبی، تہذیبی یا زیادہ سے زیادہ ایسے معاشی مسائل یا رجعت پسندر جحانات کی نشان دہی کی گئی تھی جن پر ادیب متفق الرائے تھے اور جس کی وضاحت 1936 کے پہلے منشور اور پریم چند کے خطبہ میں ہوئی تھی۔ اس متحدہ محاذ سے نکل جانے کا اعلان کیا۔ سجاد ظہیر نے ایک مضمون میں اسے کمیونسٹ پارٹی کی غلطی سے تعبیر کیا۔ اس کے باوجود ترقی پسند ادیبوں کے جلسوں میں ہر نظریہ وخیال کے ادیب شریک ہوتے رہے اور ان کی تخلیقات کو ترقی پسند ادب ہی کا نام دیا گیا۔

مجھے اکثر محسوس ہوا ہے کہ جس طرح سمندر کی تہہ میں اندر ہی اندر کئی دھارے بہتے ہیں اور کبھی کبھی وہ ایک دوسرے کو کاٹتے ہوئے Cross Currents کی شکل بھی اختیار کر لیتے ہیں، اسی طرح ترقی پسند تحریک کے گہرے اور پاٹ دار دریا میں بھی کئی ذہنی اور فکری دھارے بہہ رہے تھے۔ وہ ایک دوسرے کے متوازی بھی بہتے تھے اور باہمی طور پر متصادم بھی ہوتے تھے۔ ان میں سے کچھ الگ بہنے لگتے تھے کہ ان کی شناخت قائم رہے اور کچھ بڑے مقاصد کی خاطر پھر مل جاتے تھے اوپری سطح پر دریا خوش خرامی سے بہتا نظر آتا تھا۔

بجا طور پر ان میں سب سے بڑا نظریاتی اور قومی دھارا مارکسزم یا سائنٹفک سوشلزم کا تھا

جس کا رموٹ فطری طور پر ہندوستان کی کمیونسٹ پارٹی کے ہاتھ میں تھا۔ اگر چہ 1941 تک جب تک کہ کمیونسٹ پارٹی پر پابندی عائد تھی سجاد ظہیر انجمن ترقی پسند مصنفین کی سرگرمیوں کو پارٹی لائن سے دور رکھ کر ایک متحدہ محاذ کے طور پر ہی جاری رکھے ہوئے تھے لیکن جولائی 42ء میں سوویت روس پر نازی حملہ کے کچھ عرصہ بعد جب کمیونسٹ پارٹی پر سے پابندیاں اٹھالی گئیں تو جیسا کہ ذکر آچکا ہے P.W.A کی سرگرمیوں اور اتحادِ عمل پر پارٹی کا اثر بڑھنے لگا۔ بمبئی سے پارٹی کے اخبار 'قومی جنگ' کی اشاعت اور کمیونسٹ پارٹی کی بڑھتی ہوئی ساکھ اور مقبولیت میں غیر معمولی اضافہ نے ترقی پسندی کو ایک اعزاز بنادیا۔ یہ بھی ہوا کہ اب ان ترقی پسند ادیبوں کا احتساب ہونے لگا جو پارٹی لائن یا اس کے ڈسپلن کی پابندی ضروری نہیں سمجھتے تھے۔ ترقی پسندوں کے ایک جلسہ میں خواجہ احمد عباس پر رجعت پسندی کا لیبل لگایا گیا۔ اختر الایمان اور ظ۔ انصاری ایک ادبی ماہنامہ 'خیال' نکال رہے تھے۔ P.W.A نے ایک سرکلر کے ذریعہ اسے رجعت پسند رسالہ قرار دیا۔ جس کے جواب میں اختر الایمان نے انجمن کے ایک جلسہ میں کہا:

> ''ادب پر پارٹی ڈسپلن عائد ہوتا ہے یا ہونا چاہیے یہ ایسی بات ہے جس کا جواب دینا مشکل ہے۔ اس لیے کے انجمن ترقی پسند مصنفین کے منشور میں کہیں نہیں ہے کہ انجمن کمیونسٹ پارٹی کے مقرر کردہ اصولوں پر چلے گی۔ یہ ادیب کا ذاتی معاملہ ہے کہ وہ کیا سیاسی نظریہ رکھتا ہے۔''
>
> (ترقی پسند ادب۔ 50 سالہ سفر، ص 304)

اگر چہ یہ صحیح ہے کہ سجاد ظہیر اپنی قد آور جادوئی شخصیت سے اس نوع کے محاسبہ اور اس سے پیدا ہونے والی تلخیوں پر قابو پانے کی برابر کوشش کرتے تھے تاہم اس حقیقت سے انکار مشکل ہے کہ کمیونسٹ پارٹی ادیبوں اور دانشوروں پر اپنا نظریاتی تسلط بڑھانا چاہتی تھی اور اس لیے پارٹی کے وفادار ادیب ایسے ادیبوں کی گرفت کرتے رہتے تھے جو کمیونسٹ پارٹی کی پالیسی یا اس کے ڈسپلن کے پابند نہیں تھے۔ ان میں گاندھی واد کے حامی، کانگریس پارٹی یا سوشلسٹ پارٹی کے اراکین یا ایسے آزاد خیال ادیب شامل تھے جو کسی بھی سیاسی جماعت سے وابستہ نہیں تھے۔ مثال کے طور پر حیات اللہ انصاری، علی جواد زیدی، سہیل عظیم آبادی، مسعود اختر جمالی، خواجہ احمد عباس، منیب الرحمٰن، رفعت سروش، اختر الایمان اور دوسرے ادیب شامل تھے۔ یہ سب اوسط یا اعلیٰ معیار کا ادب تخلیق کرتے رہے۔ یہاں ایک بار پھر سجاد ظہیر کے

ایک اہم بیان کا حوالہ مناسب ہوگا۔

"A persistant charge has been made against the progressive Writers, Movement that it is dominated by a certain political party meaning the Communist Party of India, which uses the movement to further its political objectives. Now it is true that communists and writers with communist sympathies form an important section of the Progressive Writers's, Movement and so naturally it should be expected that in their writings these writers reflect the social philosophy and outlook which they believe to be true. The charge of the domination of our movement by the Communist party is no justified as a Çommunist myself, holding a fairly important position in the party, I wish to tell you that it has been my persistent effort to make our party take interest in the cultural affairs of the country and in the Progressive Writer's Movement. I wish that honest and intelligent members of the Congress Party and the Socialist Party would also do the same. I can not say that I have always succeeded in my efforts."

(P.47, S Zaheer by A Baqar)

اس بیان میں اندرونی تناقض اور منطقی تضاد موجود ہے۔ مثلاً یہ کہ مہاتما گاندھی کے نظریات کے زیر اثر کانگریس آزادی کا جو تصور رکھتی تھی، قومی سرمایہ داری کے بارے میں اس کا جو موقف تھا 'ذات پات' سناتن دھرم، ستیہ گرہ اور غیر متشدد تحریک آزادی کے بارے میں اس کی جو قراردادیں تھیں وہ کمیونسٹ تصورات سے مختلف بلکہ متضاد تھیں۔ سوشلسٹ پارٹی بھی اپنے نظریات پر سختی سے قائم تھی جو آگے چل کر کمیونسٹ پارٹی اور سوویت یونین کی کٹر مخالف بن گئی۔ مگر فی الحال اس بحث کو طول دینے کے بجائے یہ بتانا مناسب ہوگا کہ 1949 میں بی ٹی رندیوے کی قیادت میں کمیونسٹ پارٹی اس وقت کانگریس اور سوشلسٹ پارٹیوں کے سامنے نظریاتی حریف بن کر کھڑی ہوگئی جب ترقی پسند ادیبوں کی بھیمڑی کانفرنس میں کمیونسٹ ممبران کی طرف سے انجمن کا ایک نیا منشور پیش اور منظور ہوا جس میں کہا گیا تھا کہ ہندوستان کی

آزادی حقیقی آزادی نہیں ہے یا یہ کہ قلم کاروں کو ہندوستانی عوام کی حقیقی آزادی کے حصول کی جدوجہد میں اشتراکی اور انقلابی زاویہ نظر سے ساتھ دینا چاہیے۔ یہ نیا منشور مئی 49ء میں پاس ہوا۔ اس کے چند ماہ بعد نومبر 1949 میں جب سجاد ظہیر نے پاکستان میں کمیونسٹ پارٹی کے جنرل سکریٹری کا چارج لے لیا تھا لیکن روپوش تھے، پاکستان کی انجمن ترقی پسند مصنفین کی کانفرنس کا انعقاد ہوا اور اس میں بھی یہی منشور معمولی تبدیلی کے ساتھ منظور ہوا۔ اس میں کہا گیا تھا۔

''ہم ترقی پسند ادیب ادب کو زندگی کا آئینہ ہی نہیں سمجھتے، بلکہ زندگی کو بدلنے اور بہتر بنانے کا ذریعہ اور وسیلہ بھی تصور کرتے ہیں۔ ہم ادب برائے زندگی، ادب برائے جدوجہد اور ادب برائے انقلاب کے نظریے کو اپنی تحریک کا سنگ بنیاد خیال کرتے ہیں۔'' (ص، 79، مستقبل ہمارا ہے عبداللہ ملک)

اسی منشور میں پاکستان کے فاشسٹ ذہنیت کے ادیبوں کی گرفت کرتے ہوئے کہا گیا ہے۔

''یہ فاشسٹ ذہنیت رکھنے والے ادیب پاکستان سے وفاداری کا دعویٰ کرتے ہیں تو ان کا مطلب ہوتا ہے پاکستان کے سرمایہ داروں، جاگیرداروں، نوابوں اور دوسرے جمہوریت دشمن عناصر سے وفاداری، نہ کہ پاکستان کے محنت کشوں اور ان کی جدوجہد سے وفاداری...... وہ (ہندوستان کی) نہرو، پٹیل کی فاشسٹ حکومت اور ہندوستانی عوام کے درمیان تمیز نہیں کرتے۔''

(ص 77، مستقبل ہمارا ہے)

اسی کانفرنس میں ایک قرارداد منظور ہوئی جس میں

''ترقی پسند رسائل اور ان کے مدیروں سے کہا گیا تھا کہ وہ عزیز احمد، اختر حسین رائے پوری، احمد علی، حسن عسکری، ممتاز شیریں، سعادت حسن منٹو، ن۔م۔ راشد، ممتاز مفتی، شفیق الرحمٰن، قرۃ العین حیدر، محمد دین تاثیر اور اس قسم کے دوسرے رجعت پسند ادیبوں کی تحریروں کو اپنے رسائل میں جگہ نہ دیں۔''

(ص 60 مستقبل ہمارا ہے)

ان مذکورہ ادیبوں میں ابتدائی تین نام ایسے ہیں جن کا شمار آزادی کے قبل ترقی پسند نظریہ وتحریک کے بنیاد گزاروں میں ہوتا تھا۔ پھر آخر ان کو اور دوسرے پاکستانی ادیبوں کو رجعت پسند قرار دے کر ترقی پسند جریدوں سے بے دخل کیوں کیا گیا؟ اس لیے یہ وضاحت ضروری ہے کہ

ان میں سعادت حسن منٹو اور قرۃ العین حیدر کو چھوڑ کر باقی تمام ادیب مملکت خداداد میں اعلیٰ عہدوں پر فائز ہو گئے تھے۔ کمیونسٹ پارٹی اور انجمن ترقی پسند مصنفین پر پابندی عائد تھی اس لیے ترقی پسند تحریک سے اپنی سابقہ وابستگی پر پردہ ڈالنے اور حکومت سے اپنی وفاداری ثابت کرنے کے لیے وہ مسلسل ان ترقی پسند ادیبوں پر اسلام دشمنی، ملک سے غداری اور غیر ممالک (بمبئی) سے ہدایات حاصل کرنے کے الزام لگا رہے تھے۔ اور اس وقت کی حکومت ان ادیبوں کو قید اور ہراساں کر کے سخت اذیتیں دے رہی تھی۔ یہ ایسی حقیقت ہے جس کے شواہد موجود ہیں۔ اس کے باوجود اس اجتماع میں پاکستان کے ادیبوں کو جس طرح ترقی پسند اور جعت پرست کی دو صفوں میں کھڑا کر دیا گیا اسے غیر جمہوری تنگ دلانہ اور عاقبت نااندیشانہ ہی کہا جائے گا۔ جس نے ہندو پاکستان میں ترقی پسند ادبی تحریک کو ناقابل تلافی نقصان پہنچایا۔ بعد میں اس غلطی کی تلافی کی کوئی کوشش تحریک کے بکھرتے شیرازہ کو جمع نہ کر سکی۔ لیکن جہاں تک ترقی پسند فکر و شعور کے تحت ادب کی تخلیق کا تعلق ہے یہ لغزش ایک بڑی نیکی Boon ثابت ہوئی۔ تعجب ہے کہ اس روشن سچائی کے طرف کسی کی نظر نہیں گئی کہ (چند موقع پرست ادیبوں کو چھوڑ کر جو تائب ہو گئے) ہندو پاکستان کے بے شمار ادیبوں نے اب زیادہ آزاد فضا اور اپنے فکر و نظر کی روشنی میں تخلیق کا بیڑہ اٹھایا۔ انہوں نے کمیونسٹ پارٹی کی نئی پالیسی اور بھیمڑی کانفرنس کی قراردادوں کو سرے سے نظر انداز کیا۔ انہوں نے قومی اور بین الاقوامی صورت حال کو اپنے غور و خوض تجربہ اور مطالعہ کے زیادہ معتبر وسائل سے دریافت کیا۔ خاص طور سے پاکستان کی عسکری شاہی، سامراج دوستی، جاگیرداری نظام کے جبر و تشدد اور ملائیت کے حوالے سے اعلیٰ درجہ کا مزاحمتی ادب تخلیق اور شائع ہوا۔ فیض احمد فیض، احمد ندیم قاسمی، فارغ بخاری، قتیل شفائی، ریاض روفی، حبیب جالب، شوکت صدیقی، خدیجہ مستور، آغا سہیل، ہاجرہ مسرور، عبداللہ حسین، جمیل الدین عالی، ظہیر کاشمیری، عزیز حامد مدنی، حسن عابدی، کشور ناہید، جون ایلیا، احمد فراز، مظہر جمیل، زاہدہ حنا، فہمیدہ ریاض، شاہد نقوی، نکہت بریلوی، حسن عابد اور دوسرے نسبتاً نوعمر ادیبوں نے ترقی پسندی اور نئی روشن خیالی کو اپنی تخلیقات میں زیادہ سلیقہ سے اور تیکھے انداز سے برتا۔ یہاں احمد ندیم قاسمی کے ایک مضمون سے چند اقتباس ملاحظہ کیجئے۔ جو مذکورہ کانفرنس کے زمانہ میں انجمن کے جنرل سکریٹری تھے۔

''1949 میں انجمن ترقی پسند مصنفین پاکستان کی طرف سے بعض ادیبوں کے

بائیکاٹ کی جو قرار رداد منظور ہوئی وہ تنگ دلی کی نہایت گندی علامت تھی اور
جب اس کی گندگی عیاں ہوئی تو اسے واپس لے لیا گیا۔"

"مگر (بعض) ادیبوں نے تو تنگ دلی کی حد کردی ہے۔ جوان کے نظریے
سے متفق نہیں ہیں وہ ان کی باقاعدہ تضحیک کرتے ہیں۔ ایسا کہتے ہوئے نہ
ان کا ضمیر بے قرار ہوتا ہے اور نہ ان کے قلم کی نوک مڑتی ہے کہ ترقی پسند
ادب کی تحریک سے اردو ادب کے زوال کا آغاز ہوا یہ کہنا بالکل ایسا ہی ہے
جیسے کوئی یہ کہے کہ سورج نکلتے ہی رات کی تاریکی بڑھ گئی۔"

"انہیں اگر کبھی خود تنقید کی جرأت ہو سکے اور وہ خود اپنے شعر و ادب و تنقید کا
جائزہ لینے کا حوصلہ کرسکیں تو انہیں معلوم ہوگا کہ انہوں نے اپنی مشعلیں ترقی
پسند ادب کے چراغوں سے ہی روشن کی ہیں ان کے پاس جو زبان ہے جو
کہنے کا انداز ہے۔ افراد اور اشیا کو دیکھنے کا جو اسلوب ہے۔ جو لہجہ ہے جو تیور
ہیں ان سب پر ترقی پسند ادب کی چھوٹ پڑ رہی ہے۔"

(ص،218،ص219، پس الفاظ۔ لاہور)

اسی طرح تعصب اور تنگ نظری سے آزاد ہو کر ہندوستان کا کوئی بھی نقاد اگر دیکھے تو وہ محسوس کرے گا کہ ترقی پسند شاعروں اور ادیبوں کی شاہکار تخلیقات 1949 کے بعد ہی سامنے آئیں۔ یہ عجیب بات ہے کہ جب تحریک میں بکھراؤ آیا تو تخلیق میں پختگی اور ٹھہراؤ کے آثار پیدا ہوئے۔ وہ کرشن چندر ہوں، بیدی ہوں، عصمت چغتائی ہوں، حیات اللہ انصاری ہوں یا پھر شعرا کی صف میں جذبی، مجروح سلطان پوری، فراق گورکھپوری، علی سردار جعفری، جاں نثار اختر، کیفی اعظمی، منیب الرحمٰن، ساحر لدھیانوی، مخدوم محی الدین، وامق جونپوری، غلام ربانی تاباں اور دوسرے شعرا...... سب نے اپنے نوبہ نو فن پاروں میں ترقی پسندی کو ایک نئے معنی و مفہوم سے ہم کنار کیا۔ اور ان کے بعد کی پیڑھیاں بھی، جوگندر پال، پرویز شاہدی، مظہر امام، اقبال مجید، جیلانی بانو، عبدالصمد، قاضی عبدالستار، اقبال متین، رام لال، رتن سنگھ، وحید اختر، زاہدہ زیدی سے الیاس احمد گدی، ساجد رشید اور سلام بن رزاق تک .... ایسے ان گنت تخلیقی فنکار ہیں جنھوں نے معنوی اور فنی میدان میں ترقی پسند روایات کو نئی توسیع دی اور نئے امکانات سے آشنا کیا۔

تنظیم، تحریک، تخلیق

انجمن ترقی پسند مصنفین کی تشکیل، ہندوستانی ادب میں اہل قلم کی ایک کل ہند تنظیم کے قیام کا پہلا تجربہ تھا۔ سوال یہ ہے کہ تحریک تنظیم کے بعد پیدا ہوئی یا پہلے سے اس کا کوئی وجود تھا؟ کیا ادیب اپنی ایک تنظیم کی ضرورت محسوس کررہے تھے؟ کیا ان میں ایک بے چینی تھی کہ بدلتے ہوئے حالات میں جب ملک میں کسان مزدور اور دوسرے پیشوں کے لوگ اپنے پیشہ اور طبقہ کی فلاح و ترقی کے لیے متحد ہورہے تھے تو ادیب کیوں نہ قریب آئیں؟ قومی، تہذیبی اور ادبی مسائل پر مل کر غور و خوض کریں اس کے شواہد موجود ہیں کہ پچھلی صدی کے تیسرے دہے میں اس طرح کا سازگار ماحول تیزی سے بن رہا تھا۔ دسمبر 32ء میں شائع ہونے والی تہلکہ خیز کتاب ''انگارے'' کم از کم اردو ادیبوں کے وسیع حلقہ میں گفتگو کا موضوع بن گئی تھی۔ نوجوان ادیبوں کے ہاتھوں اُردو ادب میں یہ ایک نئی لہر کے آنے کی بشارت تھی، اس کے بعد ہی الہ آباد کے انگریزی روزنامے، لیڈر، میں محمود الظفر کے مراسلے کی اشاعت (15 اپریل 33ء) جس میں ترقی پسند (Progressive) ادیبوں کی ایک انجمن تشکیل دینے کی تجویز رکھی گئی تھی۔ 1935 میں سجاد ظہیر نے لندن سے جب مجوزہ انجمن کے منشور کا مسودہ ہندوستان کے ادیبوں کو بھیجا تو پریم چند جیسے ممتاز ادیب نے اپنے جریدہ 'ہنس' کے ایک ادارتی نوٹ میں اس انجمن کا خیر مقدم کیا اور لکھا۔

''اگر نئی انجمن اس راستہ پر چلتی ہے کہ جس کی وضاحت مینی فیسٹو میں کی گئی ہے تو ادب میں اس سے ایک نئے دور کا آغاز ہوگا۔'' اسی زمانہ میں علی گڑھ میں بھی سردار جعفری اور جاں نثار اختر جیسے نوعمر ادیبوں نے انجمن کی تشکیل کا خیر مقدم کیا۔ سجاد ظہیر کے وطن واپس آنے پر انجمن کے قیام کے سلسلہ میں الہ آباد میں 14 فروری 1936ء کو جو جلسہ ہوا اس میں انہوں نے شرکت کی اور انجمن کے قیام کی کھلے دل سے تائید کی۔ ان کے دوست دیا نرائن نگم نے جب اس انجمن کے قیام کے سلسلہ میں اپنے شکوک کا اظہار کیا تو پریم چند نے ان کے شکوک رفع کیے اور لکھا کہ میں بوڑھا آدمی ہوں لیکن میں نے اپنی کشتی نوجوانوں کے طوفانی سمندر میں ڈال دی ہے اب وہ جس سمت بھی لے جائے۔ پریم چند کے حقیقت پسندانہ افسانوں، ناولوں اور صحافتی سرگرمیوں نے بھی اردو ہندی کے ادبی حلقوں میں سماجی فکر کی ایک لہر پیدا کردی تھی۔ اُن کے

علاوہ بھی نوجوان ادیبوں کا ایک بڑا حلقہ انجمن کے قیام کے حق میں تھا۔ یعنی بیسویں صدی کے آغاز میں اُردو میں وطنی اور رومان پرور ادب کے جو رجحانات پرورش پا رہے تھے اُن کی یکسانیت اور شاید جذباتیت سے نوجوان مطمئن نہیں تھے۔ انہیں ایک بے چینی تھی وہ فکر و احساس کی نئی اور توانا لہروں کے سہارے زندگی کی بدلتی حقیقتوں کو زیادہ عقلی اور معروضی زاویوں سے دیکھ رہے تھے اور ادب میں اپنی سوچ کا زیادہ بے باکی اور آزادی سے اظہار کرنے پر مصر تھے۔
اس لیے یہی سمجھنا مناسب ہوگا کہ تنظیم کے لیے تحریک، خواہ کسی شکل میں ہو، پہلے سے ہی موجود تھی۔ انجمن کے قیام نے اسے اعتبار بخشا۔ اس کے پھلنے پھولنے کے امکانات روشن کیے اور عملاً اس کے مزید فروغ پانے کے مواقع فراہم کیے۔
پہلی کانفرنس میں سجاد ظہیر کو اس کل ہند انجمن کا جنرل سکریٹری چنا گیا۔ وہ پہلے سے ہی بے حد فعال اور متحرک تھے۔ انجمن کی توسیع اور شاخوں کے قیام کا ایک خاکہ اُن کے ذہن میں موجود تھا۔ کس طرح ادیبوں سے رابطہ کر کے شہروں شہروں گھوم کر رسائل کا اجرا کر کے انھوں نے چند برسوں کے اندر ہی اسے مختلف زبانوں کے ادیبوں کی ایک کل ہند تنظیم بنا دیا۔ اس کی تفصیلی روداد دیکھنا ہو تو 'روشنائی' کا مطالعہ کیجیے۔ ترقی پسند ادیبوں کی اس نظریاتی تحریک اور تنظیم کو فروغ دینے کے لیے اُن کے ذہن میں جو مقاصد، آدرش اور اصول تھے ان کی شرح انہوں نے اس طرح کی ہے۔

> "بغیر انسان دوستی، آزادی خواہی اور جمہوریت پسندی کے ترقی پسند ادیب ہونا ممکن نہیں۔ اسی وجہ سے ہم اعلانیہ اور دانستہ طور پر ترقی پسند ادبی تحریک کا رشتہ ملک کی آزادی اور جمہوریت کی تحریکوں سے جوڑنا چاہتے تھے۔ ہم چاہتے تھے کہ ترقی پسند دانشور مزدوروں اور کسانوں، غریب اور مظلوم عوام سے ملیں۔ ان کی سیاسی اور معاشرتی زندگی کا حصہ بنیں اُن کے جلسوں اور جلوسوں میں جائیں اور انہیں جلوسوں اور کانفرنسوں میں بلائیں۔ اسی لیے ہم اپنی تنظیم میں اس پر زور دینا چاہتے تھے کہ دانشور کے لیے ادبی تخلیق کے ساتھ ساتھ عوامی زندگی سے زیادہ سے زیادہ قربت ضروری ہے۔ بلکہ نیا ادب اس کے بغیر پیدا ہو ہی نہیں سکتا۔ اسی لیے ہم چاہتے تھے کہ ہماری انجمن کی شاخیں گوشہ نشین علما کی ٹولیاں نہ ہوں بلکہ ان میں حرکت بھی ہو۔ ادیبوں کی

نگارشات پر کھل کر بحثیں ہوں...... ہماری انجمن ادیبوں کی انجمن ہوتے ہوئے اور ادبی تخلیق پر زیادہ سے زیادہ توجہ مبذول کرتے ہوئے بھی انجمن ترقی اردو یا ہندی ساہتیہ سمیلن نہ بن جائے بلکہ ایک ایسا متحرک اور جاندار، ادبی ادارہ ہو جس کا عوام سے براہ راست اور مستقل تعلق رہے۔''

(ص90 روشنائی)

ہم نے انجمن کو اسی طرح منظم کرنے کی کوشش کی۔ مجھے یاد آیا کہ انیسویں صدی کے وسط میں جب روسی ادب کے سرکردہ قلم کاروں اور دانشوروں کو محسوس ہوا کہ ان کا ادب، اس کے تخلیقی محرکات اور موضوعات صرف شہروں اور شہری زندگی کے حصار تک محدود ہو کر رہ گئے ہیں اور روسی ادب پر مغربی یورپ کی تہذیب اور ادب کے اثرات چھا گئے ہیں اور اس طرح گاؤں میں رہنے والے غریب، بدحال انسانوں کی زندگی سے ان کا رشتہ ٹوٹ گیا۔ یا کمزور ہو گیا ہے تو انہوں نے Back To Village نام کی ایک بڑی تحریک چلائی۔ اور اس کے زیر اثر روسی قصبات اور دیہات کے عوام سے اور اُن کی تہذیب اور مسائل سے رشتے استوار کرنے کی شعوری کوشش کی۔ نتیجہ میں انیسویں صدی کے ادب میں نئے رجحانات رونما ہوئے۔ اور مغربی ادب کے رجحانات کا اثر تحلیل ہوا۔

ادیبوں کے عوام کے قریب آنے کی بابت سجاد ظہیر کے ان خیالات کا مدعا بھی شہر سے جڑے اور مغربی ادب سے مرعوب ادیبوں کی تحریروں میں نئی تبدیلیاں لانا تھا اور یہ صرف کھوکھلے نعرے نہیں تھے۔ یہ کام آسان بھی نہیں تھا۔ وہ جانتے تھے کہ صدیوں سے شہر کے اشرافیائی تمدن کے آغوش میں پلنے والے شعر و ادب میں تبدیلی لانے کی کوشش کا بار آور ہونا خاصا مشکل ہوگا۔ اس لیے بھی کہ اُردو کے بیشتر نوجوان ادیب بھی اعلیٰ متوسط یا جاگیردار گھرانوں کے چشم و چراغ تھے۔ لیکن انہوں نے ہمت نہیں ہاری۔ اس کے لیے کئی تدبیروں سے کام لیا مثلاً انہوں نے سنجیدگی کے ساتھ نوجوان ادیبوں کو لوک ادب کے ذخائر کی طرف مائل کیا۔ سید مطلبی فرید آبادی جیسے عوامی ادیبوں سے رابطہ کیا اور دو سال بعد ہی جون 1938 میں فرید آباد میں ترقی پسند مصنفین کی ایک کانفرنس منعقد کی۔ لکھتے ہیں:

''فرید آباد کے دیہاتی شاعروں کی کانفرنس میں سید مطلبی نے متھرا، گڑگاؤں، رہتک اور دلی کے نواح کے ان شاعروں کو جمع کیا جو ان اضلاع کی سیاسی اور

کسان تحریکوں سے منسلک تھے...... کوئی عام طور پر ایک تارا بجا کر اور گا کر اپنی

کویتا سناتا...... لیکن کویتاؤں اور گانوں کے موضوع سب جدید، سیاسی اور

سماجی تھے۔" (238)

گاؤں کے کسانوں سے رابطہ کی یہ پہلی کوشش نہیں تھی۔ انجمن کے قیام کے اگلے ہی سال 1937 کے موسم گرما میں کسان تنظیم کا سالانہ اجلاس امرتسر میں ہوا۔ سجاد ظہیر اور فیض احمد فیض نے طے کیا کہ اس موقع پر ترقی پسند مصنفین کا ایک اجتماع وہاں بھی ہو۔ کوشش کے باوجود شہر کے کسی ادارہ نے اپنا ہال اس مقصد کے لیے نہیں دیا۔ تب یہ کانفرنس جلیانوالہ باغ کے ایک کشادہ چبوترے پر ایک بوسیدہ پھٹے ہوئے شامیانے کے نیچے ہونا طے پائی۔ سجاد ظہیر نے طنزاً لکھا ہے... "جس شان سے ترقی پسندوں کی یہ کانفرنس ہوئی ایسی شاید ہی کوئی اور ہوئی ہو"۔ اس اجتماع میں فیض احمد فیض، چراغ حسن حسرت، ڈاکٹر تاثیر، فیروزالدین منصور، ٹیکا رام، پروفیسر محب الحسن، ڈاکٹر اشرف، پروفیسر سنت سنگھ اور دوسرے ادیب شریک ہوئے۔

اس سے ظاہر ہے کہ ترقی پسند ادب کے جس تصور کی نشان دہی سجاد ظہیر نے کی تھی وہ شروع ہی سے اُسے ایک نشانہ بنا کر آگے بڑھ رہے تھے اور حیرت کی بات یہ ہے کہ ہر فکر و خیال کے ادیبوں کو وہ اس مہم میں شریک کرنے میں کامیاب تھے۔ ان عوامی رابطوں سے قطع نظر 1939 تک الہ آباد، لکھنؤ اور حیدرآباد میں ترقی پسند ادیبوں کے تین بڑے مرکز بن گئے تھے۔ لیکن ستمبر 1939 میں عالمی جنگ چھڑنے کے چند ماہ بعد ڈیفنس آف انڈیا قانون کے تحت سجاد ظہیر کو گرفتار کر کے کم و بیش ڈھائی سال کے لیے جیل میں ڈال دیا گیا۔ کچھ دوسرے ادیب بھی گرفتار ہوئے۔ خوف کی وجہ سے دیگر ادیب بھی انجمن سے دور رہنے لگے۔ سجاد ظہیر لکھتے ہیں:

"تنظیمی اعتبار سے 1939 کے بعد سے لے کر 1942 کے ختم تک کا زمانہ

ہماری انجمن کی تنظیم کے تعطل اور اس کے جلسوں اور کانفرنسوں کے بند

ہو جانے کا زمانہ ہے۔" (روشنائی ص 264)

دراصل 37ء سے 39ء تک ترقی پسند ادبی تحریک کے فروغ کا بڑا سبب یہ تھا کہ 1937 کے الیکشن کے بعد کانگریس کی وزارتیں یوپی اور دوسرے کئی صوبوں میں بن گئی تھیں جن کو بائیں بازو کی حمایت حاصل تھی۔ نتیجہ میں کسان مزدور تحریکوں کے ساتھ، ترقی پسند ادیبوں کی تحریک کے پھلنے پھولنے کی سہولتیں اور آزادیاں بھی حاصل ہوئیں۔ یہ نئی سیاسی بیداری کا دور تھا اور

نوجوان ادیب ذوق اور شوق سے اس نئی ادبی تحریک کی جانب بڑھ رہے تھے۔ ادبی رسائل ان کی تخلیقات شائع کر رہے تھے۔ اختر حسین رائے پوری، اختر انصاری، احتشام حسین، سبط حسن، سردار جعفری اور سجاد ظہیر کی تنقیدی نگارشات سے اس نئی ادبی تحریک کی راہیں روشن ہو رہی تھیں۔

تعطل کے وقفہ کے بعد جب حکومت نے کمیونسٹ پارٹی پر سے پابندی اٹھالی اور پارٹی نیز انجمن ترقی پسند مصنفین کا مرکزی دفتر ممبئی منتقل ہوگیا تو تحریک میں جوش وخروش کی نئی فضا پیدا ہوگئی۔ سجاد ظہیر کمیونسٹ پارٹی کے ہفتہ وار اخبار ''قومی جنگ'' کے مدیر اعلیٰ ہوگئے۔ ان کے ساتھ پارٹی کے کئی ذہین کل وقتی یا جز وقتی ممبران بھی اس سے وابستہ ہوگئے ان میں سردار جعفری، محمد اشرف، سبط حسن، کیفی اعظمی، سید محمد مہدی، حمید اختر، کلیم اللہ اور ظ۔ انصاری کے نام نمایاں تھے۔ اسی لیے قومی جنگ کا صحافتی معیار بے حد بلند ہوگیا اور کمیونسٹ پارٹی کا یہ ترجمان دور دور تک دلچسپی سے پڑھا جانے لگا۔ پھر یہ ہوا کہ انجمن ترقی مصنفین کی ہفتہ وار نشستیں پابندی سے ہونے لگیں۔ ان کی تفصیلی روداد انجمن کے سکریٹری حمید اختر لکھتے تھے جو ہفتہ وار 'نظام' میں شائع ہوتی تھیں، یہ پرچہ بھی سارے ملک میں پھیلے ہوئے ترقی پسند ادیبوں کے ہاتھوں میں پہنچتا تھا۔ یہ ہفتہ وار جلسے اپنی سنجیدہ بحث کی وجہ سے دوسری شاخوں کے لیے ایک نمونہ بن گئے تھے۔ ''قومی جنگ'' کی اشاعت کے بارے میں سردار جعفری لکھتے ہیں:

> ''ہم مضامین لکھتے کاپیاں جڑواتے، انہیں پریس لے جاتے اور جب اخبار چھپ چکتا تو پوری ادارتی ٹیم اخبار فروش بن جاتی اور سڑکوں پر جاکر چیخ چیخ کر اخبار بیچتی۔'' (حیات سجاد ظہیر نمبر 1973)

حال ہی میں حمید اختر نے ممبئی کی انجمن ترقی پسند مصنفین کے جلسوں کی مکمل روداد مرتب کر ''روداد انجمن'' کے نام سے شائع کردی ہے۔ وہ لکھتے ہیں۔

> ''یہ ترقی پسند تحریک کے عروج کا زمانہ تھا۔ اس تحریک سے متعلق تقریباً سبھی بڑے نام اس وقت ممبئی میں موجود تھے جن کی اکثریت ان ہفتہ وار جلسوں میں شریک ہوتی......اس زمانہ میں ترقی پسند اور غیر ترقی پسند کی تقسیم اتنی زیادہ نمایاں نہیں تھی اس لیے معروف ترقی پسند ادیبوں کے علاوہ دوسرے بیشتر ادیب اور شاعر بھی ان جلسوں میں شریک ہوتے۔'' (روداد انجمن، ص9)

کتاب کے مندرجات سے معلوم ہوتا ہے کہ معروف اور ممتاز ترقی پسندوں کے علاوہ ان

جلسوں میں جوش ملیح آبادی، ساغر نظامی، میراجی، اختر الایمان، خواجہ احمد عباس، قدوس صہبائی اور دوسرے ایسے ادیب بھی شامل ہوتے اور بحث میں حصہ لیتے تھے جو سکہ بند ترقی پسند نہیں تھے۔ دوسرے الفاظ میں نظریاتی اعتبار سے جو کمیونسٹ پارٹی سے وابستہ نہیں تھے۔ اکثر جلسوں میں جب فنی نکات کے علاوہ نظریاتی Ideological مباحث بھی گفتگو کا موضوع ہوتے تھے تو بحث نزاعی ہو جاتی تھی۔ مثال کے طور پر 16 فروری 1947 کے جلسے میں عرش تیموری نے جنت اور جہنم کے عنوان سے ایک افسانوی مضمون پڑھا جس میں بقول مضمون نگار جعلی ترقی پسندوں کا کردار بے نقاب کیا گیا تھا۔ اس پر اظہار رائے کرتے ہوئے سردار جعفری نے کہا...

''آپ کو معلوم ہونا چاہیے کہ اس ادبی آرگنائزیشن کے اندر صرف ان لوگوں کی گنجائش ہے جو ادب اور زندگی کے متعلق ایک خاص نظریہ رکھتے ہیں جو اس کے بنیادی مقاصد کو تسلیم کرتے ہیں جو اس کے مینی فیسٹو اور بنیادی اعلان نامہ کو ادبی نصب العین تصور کرتے ہیں۔ اس اعتبار سے آپ کا یہ مضمون رجعت پسندانہ ہے۔''

رئیس فریدی: اس کا مقصد یہ ہے کہ اگر آدمی آپ کے بنیادی نظریات کے خلاف ہو تو آپ اس کی بات نہیں سنیں گے۔

جعفری: انجمن ترقی پسند مصنفین کا وجود ہی اس مقصد کے لیے ہوا ہے کہ اس میں ترقی پسند مقاصد کو ماننے والے شامل ہوں۔ ہماری ہمیشہ یہ کوشش رہی ہے کہ اگر ہمارے مخالف ہمارا نقطہ نظر معلوم کرنا چاہیں تو ہم انہیں خوشی سے اس بات کا موقع دیں کہ وہ اپنے اختلافات یا شکوک وشبہات کا اظہار فرمائیں اور ہم ان کے جوابات دے سکیں۔ اس کے دو ہی نتیجے نکل سکتے ہیں یا وہ اپنے اصول وعقائد پر قائم رہیں گے یا ہمارے نظریہ فن وادب کو قبول کر لیں گے۔'' (ص 76-75 روداد انجمن)

بحث میں یوں تو مجروح سلطان پوری اور کیفی اعظمی نے بھی حصہ لیا لیکن مجموعی طور پر سردار جعفری کے موقف کی تائید کی گئی۔

اس زمانہ کے سخت گیر مارکسی نظریات کی روشنی میں ہی سردار جعفری نے انجمن کے بعض جلسوں میں منٹو کی کہانی 'موتری' کو تنقید کا ہدف بنایا اور کہا... ''کہ اس میں وہ منٹو ہندوستانی

یات کی گندگی سے نکلنے کی کوئی صورت نہیں بتلاتا بلکہ انسان کیچڑ میں اور لت پت ہوجاتا ہے۔ اسی نشست میں انہوں نے ''یولی سس'' کے مصنف جیمس جوائس کے بارے میں کہا۔

''جوائس انسانیت سے مایوس ہے اور عوام سے نفرت کرتا ہے وہ ماضی کی طرف بھاگتا ہے اور پرانے مذہبی اداروں سے تقویت حاصل کرنا چاہتا ہے۔''

سردار جعفری نے اپنی دوسری تحریروں میں فیض احمد فیض، فراق گورکھپوری اور وامق جونپوری کی تخلیقات اور رویوں کی بھی سخت گرفت کی ہے۔ اختر حسین رائے پوری کے بعض ابتدائی مضامین اور ظ۔ انصاری نیز ممتاز حسین کی تحریروں میں بھی بعض کلاسیکی شعرا کے بارے میں بھی یہی انتہا پسندانہ تنقیدی رویہ جھلکتا ہے۔ یہ دراصل مارکسی نظریہ ادب کے بہت میکانکی اور سطحی اطلاق کا نتیجہ تھا۔ جس کو سجاد ظہیر، فیض احمد فیض اور سید احتشام حسین نے دلائل سے مسترد کیا۔

اسی طرح لکھنؤ اور حیدرآباد میں انجمن کی نشستوں میں بھی بعض نامور اور معتبر ترقی پسند ادیبوں کو نشانہ بنایا گیا۔ مثلاً علی گڑھ میں خورشید الاسلام اور زاہدہ زیدی نے جذبی کی شاعری کو ہدف ملامت بنایا۔ سردار جعفری کی کتاب 'ترقی پسند ادب' جس کا پہلا اڈیشن 1951 میں علی گڑھ سے شائع ہوا اسے بھی اسی انتہا پسندانہ رویہ کا ترجمان مانا گیا۔

اس دوران بعض اہم قومی، سیاسی اور ادبی مسائل ترقی پسند ادیبوں کی توجہ اور پریشانی کا سبب رہے مثلاً دوسری جنگ عظیم کے دوران نوآبادیاتی حکومت کے خلاف تحریک میں حصہ لینا یا نہ لینا۔ 1942 کی ہندوستان چھوڑو تحریک میں شریک ہونا یا اس کا بائیکاٹ کرنا، اردو قومی زبان کا مسئلہ مسلم لیگ کی جانب سے پاکستان کا مطالبہ اور اس کی تشکیل، ادب میں جنسی زندگی کا بیان وغیرہ۔ یہ سب بڑے متنازع فیہ مسائل بن گئے۔ خیر جنس نگاری پر تو خاصی بحث ہوئی لیکن دوسرے مسائل پر ہوا یہ کہ کمیونسٹ پارٹی سے نظریاتی کمٹمنٹ رکھنے والے ادیبوں نے ان سوالوں پر اس کے موقف کی تائید کی اور کانگریس سے وابستہ ادیبوں نے اس کے فیصلوں کا نہ صرف ساتھ دیا بلکہ دوسرے موقف کے ترقی پسندوں کی کڑی گرفت بھی کی۔

اس طرح 1941 سے کم و بیش 1948 تک ترقی پسند ادبی تحریک میں خاص گہما گہمی اور حرکت رہی۔ یہی وہ زمانہ ہے جب ترقی پسند کہلایا جانا فیشن بن گیا۔ وہ ادیب جو ترقی پسندی کے حلقہ میں شامل نہیں تھے ان کا ادبی ذوق مشکوک سمجھا جانے لگا۔ شعر و ادب کے موضوعات کا دائرہ وسیع تر ہوگیا۔ فاشزم کے خلاف اور سوویت اشتراکی نظام کے دفاع اور حمایت میں نظمیں

لکھی جانے لگیں۔ مزدور کسان تحریکوں اور سیاسی صورت حال کے بارے میں بھی بلند آہنگ احتجاجی نظمیں رسائل میں شائع ہونے لگیں۔ فکشن میں رشید جہاں، احمد علی، سہیل عظیم آبادی، عزیز احمد، کرشن چندر، حیات اللہ انصاری، راجندر سنگھ بیدی، عصمت چغتائی، سعادت حسن منٹو، اوپندر ناتھ اشک، خواجہ احمد عباس، غلام عباس اور احمد ندیم قاسمی، پریم چند کی سماجی حقیقت نگاری کی ڈگر پر یا انقلابی رومانیت کی راہ پر چل کر بے مثل مقبولیت حاصل کرتے رہے۔ حلقہ ارباب ذوق کے شعرا (ن۔م۔راشد، میراجی، قیوم نظر، یوسف ظفر) اور ترقی پسند شاعروں میں فیض احمد فیض، مجاز، (چند نظموں سے قطع نظر) احمد ندیم قاسمی، جذبی، اختر الایمان اور ساحر لدھیانوی کو چھوڑ کر اس عہد کا شاید ہی کوئی سخنور ایسا ہو جس نے ترقی پسند تحریک کے زیر اثر بلند آہنگ احتجاجی اور نظریاتی شاعری نہ کی ہو۔ جس کے یہاں انقلابی شاعری کے نام پر ہنگامی موضوعات کی نظمیں نہ ملتی ہوں۔ ان میں مخدوم محی الدین، سردار جعفری، کیفی اعظمی، وامق جونپوری، جاں نثار اختر، غلام ربانی تاباں جیسے سینئر کمیٹڈ شعرا کے علاوہ پانچویں دہے میں خلیل الرحمٰن اعظمی، بلراج کومل، قاضی سلیم، پرویز شاہدی، مظہر امام، ظہیر کاشمیری، محمد علوی، سلیمان اریب اور دوسرے کئی شاعر سامنے آئے۔ لیکن آزادی کے بعد جب انہیں احساس ہوا کہ ان کی شاعری میں تخلیقی اور شعری عناصر کم اور تحریکی اوصاف زیادہ ہیں تو انہیں غلطی کا احساس ہوا۔ تقریباً ہر شاعر نے جو تخلیقی صلاحیتوں سے بہرہ ور تھا، اپنی روش بدلی۔ بمبئی میں جب خواجہ احمد عباس کٹر ترقی پسندوں کے ہاتھوں معتوب ہوئے تو محمد علوی نے ان کے مخالفین کا ساتھ دیا تھا۔ خلیل الرحمٰن اعظمی نے '' آئینہ خانے میں، اور شہید زنداں جیسی نظمیں لکھ کر پختہ کار اور وفا شعار ترقی پسند شعرا میں اپنا نام درج کرایا تھا۔ وارث علوی نے آزادی سے ایک ماہ قبل 5-6 جولائی 1947 کو احمد آباد میں ترقی پسندوں کی ایک بڑی کانفرنس کی۔ (جس میں جوش ملیح آبادی، سجاد ظہیر، کرشن چندر، سردار جعفری، اسرار الحق مجاز، مجروح سلطانپوری، ساحر لدھیانوی، ممتاز حسین، حمید اختر وغیرہ شریک ہوئے) جاوید انصاری کی رپورٹ کے مطابق وارث علوی نے کانفرنس میں اپنی استقبالیہ تقریر میں کہا...

'' ہماری شاہراہ ترقی کا سب سے بڑا روڑہ رجعت پسندوں کی وہ مخالفانہ روش تھی۔ جس کے ذریعہ وہ ہماری کانفرنس کو ناکام بنانا چاہتے تھے اور ردِّ عمل کے طور پر ہماری تحریک اور ہماری انجمن کو متاثر کر کے خود کو طاقتور بنانا چاہتے تھے۔ چنانچہ یہاں کے رجعت پرست بزرگوں، سرمایہ داروں اور لیڈروں نے سیاست اور مذہب کو اپنا آلہ کار بنایا۔''

کہنے کا مدعا یہ ہے کہ بعد میں جن ادیبوں نے ترقی پسند تحریک پر ادعائیت اور کھوکھلی نعرہ بازی جیسے الزام لگا کر اسے رسوا کرنے کی مہم چلائی اس میں وہ خود بھی پیش پیش تھے۔ ہنگامی موضوعات پر لکھ کر انہوں نے بھی تحریک کو رسوا کیا تھا۔ ڈاکٹر محمد حسن اس عہد کے ترقی پسند ادب پر اظہار خیال کرتے ہوئے لکھتے ہیں:

''سب سے زیادہ مہلک جو غلطی سرزد ہوئی وہ تھی لمحاتی ادب کو بنیادی اہمیت دینے کی۔ اس میں آسانی زیادہ تھی کہ لمحاتی ادب میں لمحہ حاضر کی کشش ماضی اور مستقبل دونوں سے زیادہ ہوتی ہے اور ایسا لگتا ہے کہ دراصل یہی لمحہ گویا ہماری زندگی کے پورے فکری اور فلسفیانہ ادراک کا نچوڑ ہے۔۔۔۔۔۔شاعری میں نہیں تنقید تک میں یہ رنگ جب ابھر کر سامنے آیا تو ہنگامی موضوعات پر ہنگامی نظموں کی برتری کو وہ اہمیت حاصل ہوگئی جس سے شعریت ہی خطرے میں پڑگئی اور صحافتی رنگ کو وہ وقعت حاصل ہوئی کہ دوسرے سبھی رنگ پھیکے پڑنے لگے۔''

(ترقی پسند تحریک پر ایک نظر، مقالہ جامعہ ملیہ اسلامیہ کے ستمبر 2005 کے مذاکرہ میں پڑھا گیا)

اسی صورت حال کا نقطہ عروج اس وقت آیا جب مئی 1949 میں انجمن ترقی پسند مصنفین کی بھیمڑی کانفرنس میں ایک نیا اور ایسا انتہا پسندانہ منشور منظور کیا گیا جو کیمونسٹ پارٹی کے بدلے ہوئے سیاسی موقف کا شاخسانہ تھا۔ جیسا کہ کہا جا چکا ہے کہ موقف یہی تھا کہ جو آزادی ملی ہے وہ فریب ہے۔ اس لیے محنت کش عوام کو حقیقی آزادی اور سوشلسٹ نظام کے لیے اپنی انقلابی جدوجہد کو جاری رکھنا ہے اور ادیبوں کو اس جدوجہد میں ساتھ دینا ہے۔ یہ صحیح ہے کہ بھیمڑی کانفرنس میں اس مسئلہ پر اور بعض دوسرے اہم مسائل پر کھل کر بحث ہوئی۔ کرشن چندر، ڈاکٹر علیم، اختر الایمان مجروح سلطان پوری اور دوسرے ادیبوں نے سرگرمی سے حصہ لیا لیکن ان کے اختلاف سے صرف نظر کر کے نیا انتہا پسندانہ منشور منظور کرلیا گیا۔ اور ترقی پسند نظریہ کو ایک سخت Dogma کی حیثیت دے دی گئی۔ سردار جعفری نے راقم الحروف کی درخواست پر دہلی یونیورسٹی میں ترقی پسند تحریک پر جو خطبہ دیا تھا اس میں انہوں نے بھیمڑی کانفرنس کی قرار دادوں کے بارے میں اعتراف کیا تھا۔'' وہاں جو تجویزیں منظور ہوئیں اور جو بیان شائع کیے گئے ان میں

مخصوص الفاظ کے بغیر یہ مفہوم تھا کہ ترقی پسند ادیب کے لیے مارکسسٹ ہونا ضروری ہے۔''

اس کے بعد تحریک اور تنظیم دونوں میں شدید بکھراؤ پیدا ہو گیا اور جیسا کہ پچھلے اوراق میں ذکر آ چکا ہے پاکستان میں بھی 1949 کی کانفرنس میں اسی طرح کا انتہا پسندانہ منشور منظور ہوا۔ دونوں ملکوں میں انجمن ترقی پسند مصنفین کو سیاسی جماعت قرار دے دیا گیا۔ بڑی تعداد میں ادیبوں کی گرفتاریاں عمل میں آئیں۔ اور ایک ایسے انتشار کی فضا پیدا ہو گئی جو پہلے کبھی نہیں تھی۔ اور جس نے تنظیم کو بھی وہ جیسی بھی تھی بکھیر کر رکھ دیا۔

جہاں تک تنظیم کا تعلق ہے، حقیقت یہ ہے کہ رسمی یا عملی طور پر ایسی کوئی چیز تھی ہی نہیں جسے تنظیم کہا جائے۔ ایک کل ہند تنظیم، جس کی شاخیں بھی قائم ہو رہی تھیں، نہ اس کا کوئی دفتر تھا نہ عملہ، نہ اسٹیشنری نہ رجسٹر، نہ ہی کوئی ٹائپ رائٹر نہ اس کے ممبروں کا اندراج... اور اس کے باوجود حیرت کی بات ہے کہ اس کا کام مؤثر طور پر جاری تھا۔ جب حکومت کی طرف سے پابندی اٹھالی جاتی تھی تو شاخیں بھی سرگرم ہو جاتی تھیں۔ سرگرمی کے معنی ہیں جلسے ہونے لگتے تھے۔ لیکن جہاں تک اس کل ہند تنظیم کے معتمد یا جنرل سکریٹری کے فعال ہونے کا تعلق ہے میرا خیال ہے سجاد ظہیر کے علاوہ کسی بھی سکریٹری نے سرگرمی اور ذمہ داری کا ثبوت نہیں دیا۔ کرشن چندر مارچ 1953 کی دہلی کانفرنس میں جنرل سکریٹری چنے گئے تھے۔ چودہ سال تک وہ ممبئی میں بالکل خاموش اور مجہول بیٹھے رہے۔ دسمبر 1966 میں جب ترقی پسند ادیبوں کو سہ روزہ کانفرنس دہلی میں ہوئی۔ مجھے خوب یاد ہے کہ اس میں انہوں نے سکریٹری کا چارج دیتے ہوئے جیب سے ایک قلم نکالا اور کہا... جب میں نے چارج لیا تھا تو مجھے صرف یہ قلم سونپا گیا تھا۔ قلم کا جو کام ہے لکھنا سو میں لکھتا رہا۔ یہی انجمن کا کل اثاثہ ہے۔ اسے واپس کر رہا ہوں۔

تنظیم ہی کے سلسلے میں دلچسپ بات یہ ہے کہ مارچ 1943 میں دہلی میں ترقی پسند ادیبوں کی ایک کانفرنس بلائی گئی۔ کانفرنس کے کنوینر کرشن چندر اور سجاد ظہیر نے الگ الگ ادیبوں کو مدعو کیا۔ کرشن چندر نے حلقہ ارباب ذوق کے میراجی، قیوم نظر، حفیظ جالندھری اور ادبی دنیا کے مولانا صلاح الدین کو بھی بلایا۔ جو ترقی پسندوں کے حلقہ سے باہر کے ادیب سمجھے جاتے تھے۔ سجاد ظہیر لکھتے ہیں:

> ''دہلی کے اجتماع کی نوعیت کے متعلق ڈاکٹر علیم اور میں کچھ اور سوچ رہے تھے اور کرشن چندر اور دہلی میں ان کے ساتھ کام کرنے والے کچھ اور... اس کے

معنی یہ تھے کہ ہم نے آپس میں بیٹھ کر یا خط و کتابت کے ذریعہ سے خود اپنے
گروہ میں ہم خیالی نہیں پیدا کی تھی۔ ہماری تنظیمی ڈھیل اور بے ربطگی کا اس
سے بڑا اظہار اور کیا ہو سکتا ہے؟" (روشنائی ص288)

آزادی کے بعد انجمن کی تنظیمی بے ربطگی اور انتشار پہلے سے سوا ہو گیا۔ اس کا بڑا سبب بھیمڑی کانفرنس کی انتہا پسندی تھی۔ اس کے علاوہ ترقی پسند ادیب حکومت کے معتوب بھی تھے۔ نتیجہ یہ ہوا کہ کمیونسٹ پارٹی سے وابستہ چند ادیبوں کو چھوڑ کر اکثریت خاموش یا الگ ہو کر بیٹھ رہی۔ 1955 کے بعد علی گڑھ، لکھنؤ، دہلی اور دوسرے شہروں کی شاخیں بھی فعال نہیں رہیں۔ بعض ادیبوں مثلاً علی سردار جعفری نے (جیسا کہ انہوں نے مجھے بتایا) کمیونسٹ پارٹی کی رکنیت کی تجدید بھی نہیں کرائی۔ وامق جونپوری اپنی خودنوشت گفتنی ناگفتنی میں لکھتے ہیں۔

"یہ وہی زمانہ تھا جب ملک گیر پیمانہ پر انجمن ترقی پسند مصنفین کا شیرازہ
بکھر چکا تھا۔ علی گڑھ میں بھی ترقی پسند مصنفین تو رہ گئے مگر ان کی انجمن کا
جنازہ نکل چکا تھا۔ سردار جعفری اور کرشن چندر کو خطوط لکھے۔ اس کے بعد بنے
بھائی کو رجوع کیا مگر اُن کے کان پر جوں نہ رینگی اور میری آواز صدا بصحرا
ہو کر رہ گئی۔" (ص172)

حقیقت یہ ہے کہ آزادی کے بعد چند سال تک اردو ادب میں تعطل بلکہ جمود کی کیفیت محسوس کی گئی۔ ہندو پاک کے ادبی رسائل میں اس موضوع پر خاصی بحث بھی ہوئی۔ ترقی پسند ادب کی رفتار و کردار میں اگر جمود نہیں تو ٹھہراؤ اور تعطل کی کیفیت ضرور تھی۔ سرحد کے دونوں طرف ہولناک فسادات اور حشر خیز ہجرت کے عذاب نے دل و دماغ کو بالکل مجہول اور ماؤف بنا دیا تھا۔ اردو کے بے شمار اہل قلم بھی ترک وطن کر کے پاکستان چلے گئے تھے۔

بکھراؤ اور تخلیقی سرگرمیوں میں انتشار کا یہ عبوری دور، شکر ہے کہ زیادہ عرصہ تک جاری نہیں رہا۔ اگر چہ اس کو توڑنے اور بھیمڑی کانفرنس کی غلطیوں کی تلافی کرنے کے لیے مارچ 1953 میں ترقی پسند ادیبوں کی ایک کانفرنس دہلی میں طلب کی گئی۔ لیکن وہ بھی ترقی پسند ادیبوں کو تنظیمی اور نظریاتی اعتبار سے متحرک اور متحد نہ کر سکی۔ تیس جولائی 1955 کو جب سجاد ظہیر پاکستان سے واپس آئے تو اس سرد ماحول نے ان کے حوصلے بھی پست کر دیے۔ ان کی واپسی پر پتہ نہیں کس مصلحت یا مجبوری کی وجہ سے ہندوستان کی کمیونسٹ پارٹی نے کسی خاص جوش یا خوش دلی

سے ان کا استقبال نہیں کیا۔ پارٹی کو ٹرین سے ان کے دہلی پہنچنے کی اطلاع تھی لیکن ان کے استقبال کے لیے اسٹیشن پر صرف ان کے دوست محمد مہدی ہی پہنچ سکے۔ مئی 1956 میں جب سجاد ظہیر اور ڈاکٹر عبدالحلیم حیدرآباد کی ایک اردو کانفرنس میں شریک ہوئے تو انجمن کے ممتاز سربراہ اور نظریہ ساز ڈاکٹر عبدالعلیم نے اعلان کردیا:

"برا یا بھلا جو بھی کام کرنا تھا انجمن کرچکی۔ اب اس تنظیم پر توجہ دینے کے بجائے ایک کل ہند اُردو ادیبوں کی انجمن بنائی جائے بلا لحاظ اُس کے کہ اراکین کے معاشی سیاسی اور مذہبی نظریے کچھ بھی ہوں۔ ہمارے پاس صرف ایک معیار ہو اور وہ یہ کہ ہر رکن لکھنے والا ہو۔"

سجاد ظہیر نے بھی ڈاکٹر علیم کی تائید کرتے ہوئے ایک نئی انجمن کی تشکیل کی ضرورت پر زور دیا۔ انہوں نے کہا:

"ترقی پسند مصنّفین کی بنیاد یہ تھی کہ ہم آزادی حاصل کریں اور انگریزی سامراج کو ہندوستان سے باہر نکالنے کی جدوجہد میں ادبی جنگ کریں آج ہمارے پاس متحد ہونے کے لیے دوسری بنیادی اتحاد موجود ہے۔ ان بنیادوں پر آج تمام لکھنے والوں کو متحد کیا جاسکتا ہے۔ ہماری (نئی) تنظیم کوئی سیاسی تنظیم نہیں ہوگی۔" (رپورٹ حیدرآباد، جون، جولائی 1956 بحوالہ اردو میں ترقی پسند ادبی تحریک ص104)

اسی سال انجمن ترقی پسند مصنّفین سے وابستہ کچھ دوسرے قدآور ادیبوں نے بھی انجمن کی سرگرمیوں اور خصوصاً نظریاتی ادعائیت اور انتہا پسندی کے حوالے سے اپنے خیالات کا اظہار کیا۔ مثلاً فراق گورکھپوری نے 'باتیں' کے عنوان سے ماہنامہ 'شاہراہ' دہلی میں ایک کالم لکھنا شروع کیا تھا اس میں لکھتے ہیں:

"آج پہلی بات میں یہ کہنا چاہتا ہوں کہ جس طرح کوئی کٹر ہندو کٹر مسلمان یا کٹر آزاد خیال انسان ہوتا ہوا بہت خراب آدمی ہوسکتا ہے اسی طرح کوئی کٹر مارکسسٹ ہوتا ہوا بھی قابل نفرت اور کند ذہن انسان ہوسکتا ہے۔ ایسے "سچے" مارکسسٹ ہر صحت مند سماج کے لیے ایک مستقل خطرہ ہوتے ہیں۔ لینن نے کیمونسٹ پارٹی میں اکثر ایسے لوگوں کا بارہا ذکر کیا ہے اور انہیں بلند

مقاصد کا مہلک دشمن بتایا ہے۔ ایسے دوست نما دشمن اپنی بدنیتی اور سیاہ باطنی کو خوش نیتی اور روشن ضمیری کی تلبیس (Comouflage) میں پیش کیا کرتے ہیں۔ ایسے مارکسسٹوں کا سب سے سستا طرز عمل دوسروں کے عقیدوں کی کرید یا چھان بین ہوا کرتا ہے۔ یہ لوگ مارکسزم کی خدمت دوسروں کے متعلق فتوے جاری کرکے کیا کرتے ہیں جیسے قدیم زمانے میں کفر کے فتوے جاری کیے جاتے تھے۔ ترقی پسند ادب کی تحریک میں ترقی پسندی کے کچھ علمبردار، جس ترقی پسند ادیب کو اپنے نیازمندوں میں نہیں شمار کرسکتے یا اپنے گٹ یا گروپ کا آدمی نہیں سمجھتے اس کی تخلیقوں کو ان تخلیقوں کی مقبولیت کو ... کچھ فتوے جاری کرکے بزعم خود سبوتاژ کرنا چاہتے ہیں۔ یہ فتوے کچھ اس قسم کے ہوتے ہیں۔ چارج شیٹ۔ یہ تخلیق (1) اینٹی مارکسسٹ ہے (2) یمنی یا عینیت زدہ ہے (3) تصوف کی تبلیغ ہے (4) انقلاب، پرولتار اور ایسے دیگر مقاصد یا طبقوں کے لیے زہر ہے (5) سوشلسٹ ریل ازم سے معرا ہے یا غلط نظریوں کی حامل ہے (6) سیاسی لحاظ سے ناکافی Not Political Enough ہے۔ (7) یہ ترقی پسندی نہیں ہے۔ (8) فرائڈ کے نظریوں کا شکار ہے۔ (9) دشمن عوام ہے وغیرہ وغیرہ۔

کچھ بھولے بھالے لوگ اس قسم کی فتویٰ بازی یا اس قماش کی آستین چڑھاؤ یا ڈکار نما تنقید کی دھونس یا جھانپل ازم میں آجاتے ہیں۔ عقائد اور نظریوں کی اہمیت سے کسی کو انکار نہیں ہوسکتا لیکن ہمیں یہ کبھی نہ بھولنا چاہیے کہ زندگی عقائد اور نظریوں سے بڑی قوت ہے۔ پوری مہذب انسانیت تو بڑی چیز ہے کسی بلند مقصد یا روشن خیال پارٹی کے افراد بھی محض ایک دوسرے کے ایضاً نہیں ہوا کرتے۔ بڑا اور جاندار عقیدہ یا نظریہ وہی ہے جو خلاقانہ اختلاف رائے یا مختلف مدرسہ ہائے خیال کو نظم دے اور جس میں جدلیاتی قوتیں اس طرح کارفرما ہوں کہ دوسرے بظاہر متصادم مختلف عقائد اور نظریوں یا فکریات سے بیک وقت ملتا اور لڑتا ہوا نظر آئے فتویٰ بازوں کی مدعی سست گواہ چست قسم کی خرافات سن کر مارکس کہہ اٹھا تھا کہ میں مارکسسٹ نہیں ہوں جب کسی

تحریک میں تعطل یا انحطاط آجاتا ہے تب عقیدہ بازی اور نظریہ بازی شروع ہوجاتی ہے۔ من ترا کافر بگویم تو مرا دیندار بگو۔

ہمارے یہاں اسی قسم کے ایک Self- Appointed مارکسسٹ اور ترقی پسند پیر نابالغ کا کہنا ہے کہ اگر کسی ادیب کے خیالات تصوف سے متاثر ہیں تو ایسا ادیب ہمیں بڑے حقائق نہیں دے سکتا۔" (شاہراہ دہلی، جنوری 1956)

'شاہراہ' کے کالم 'باتیں' کے عنوان کے تحت فراق گورکھپوری نے اسی طرح ایک دوسخت گیر ترقی پسندوں کے مارکسی احتساب کو دوسرے شماروں میں بھی کڑی تنقید کا ہدف بنایا۔ اس کے رد عمل میں دوسری جانب سے بھی لکھا گیا۔ اس نزاع میں نظریاتی اختلاف کے ساتھ شاید معاصرانہ چشمک کا دخل بھی تھا۔ اسی طرح 'شاہراہ' کے صفحات میں وامق جونپوری سے بھی ترقی پسند شعرا کے کلام میں عوامی زبان کے مسئلہ پر تیکھی بحث ہوتی رہی۔ 'آبشار' حیدرآباد میں بھی وامق کے کئی اختلافی مضامین شائع ہوئے۔

اس طرح 1950 کے بعد ترقی پسند ادب، نظریاتی ادعائیت، ادیب کی آزادی، ادب اور تنقید میں مارکسی فکر و فلسفہ کا اطلاق، تنظیم کی معنویت، تحریک کے بکھراؤ، ترقی پسند ادب میں تعطل اور کلاسیکی ادب اور غزل کی اہمیت کے حوالے سے جو سوال ذہنوں میں اٹھ رہے تھے ان پر زیادہ کھل کر بحث ہونے لگی۔ 'شاہراہ' کے علاوہ صبا اور آبشار حیدرآباد، سوغات، بنگلور، نکہت، الہ آباد، سہیل گیا، پگڈنڈی امرتسر مورچہ۔ گیا اور دوسرے رسائل میں یہ مباحث سامنے آنے لگے۔ ان میں کہیں کہیں ذاتی تناؤ اور جذباتی تلخی کے پہلو بھی پیدا ہوئے۔ لیکن مجموعی طور پر اس مکالمہ سے جدلیاتی افہام و تفہیم کی ایک نئی اور نتیجہ خیز فضا نے جنم لیا۔ ان مباحث میں سجاد ظہیر، سردار جعفری، احتشام حسین، فراق گورکھپوری، ج۔ ر۔ ساحنی، عابد حسن منٹو، وامق جونپوری، ہنس راج رہبر، باقر مہدی، مظہر امام، خلیل الرحمٰن اعظمی، ظ۔ انصاری، راہی معصوم رضا اور کچھ بعد میں وحید اختر، عمیق حنفی، بشر نواز وغیرہ نے حصہ لیا۔ اس بحث کا ایک رخ یہ بھی تھا کہ ترقی پسندی اور اس کے تنازعات میں الجھے بغیر، شعر و ادب میں، مغرب کے جدید رجحانات کی تخم ریزی سے نئی تبدیلیاں لائی جائیں۔ محمود ایاز کا سوغات، ممتاز شیریں کا نیا دور (خصوصاً آزادی کے بعد) وزیر آغا کا اوراق اور مولانا صلاح الدین کا ادبی دنیا جیسے رسائل ترجیحی طور پر یہ کام انجام دے رہے تھے۔

اس رجحان کے آغاز کا اعتراف کرنے کے بعد یہاں جس معنی سچائی کو سامنے لانے کی ضرورت ہے وہ یہ ہے کہ تخلیقی سطح پر ترقی پسند ادب کے عروج اور انتہائی پختگی کا زمانہ بھی یہی ہے۔ اس لیے کہ بھیمڑی کانفرنس کے فضیحت کو بغیر اعلان کے مسترد کردیا تھا۔ تنظیم اور تحریک کی وفاداری کے سوال پر بھی انہوں نے سوچنا ترک کردیا۔ یہ آزادی ان کے لیے خود احتسابی اور خود اعتمادی کی ایسی برکتیں لائی کہ جن کے زیر اثر تخلیق کے فنی اور جمالیاتی پہلو ان کی توجہ اور ارتکاز فکر کا محور بن گئے۔ اب وہ تحریک کے دباؤ اور تنظیم کی گرفت سے آزاد محسوس کرتے تھے۔ زندگی، تہذیب اور تاریخ کا مارکسی شعور اب بھی انہیں روشنی دے رہا تھا۔ آہستہ آہستہ ان کی تخلیق اور تنقید کا سرچشمہ کسی سیاسی جماعت کا بدلتا ہوا لائحہ عمل نہیں اُن کا اپنا ضمیر بنتا جارہا تھا۔ ان کی وفاداری کسی تھوپے ہوئے منشور کے بجائے اپنے ملک کے عوام کی زندگی اور عالم انسانیت کے مسائل سے استوار ہورہی تھی۔ ان میں اگر سب نہیں تو بیشتر ادیب اس اعتقاد تک پہنچ گئے تھے کہ انسان ہر عقیدہ اور ہر نظریہ سے بلند اور برگزیدہ ہے۔ اس کی فلاح، اس کا فروغ، جنگ، بدامنی، خونریزی، استحصال اور استبداد کی طاقتوں سے اس کی نجات، یہ سارے سروکار ایسے ہیں۔ جن سے اس عہد کا ادیب فرار حاصل نہیں کرسکتا تھا۔ اس کا ثبوت ان کی اس عہد کی تخلیقات ہیں۔

ترقی پسند ادبی تحریک کے سفر میں جو نیا موڑ آیا۔ اس میں نظریاتی اور فکری کشادگی کا جو رجحان پیدا ہوا اس کے محرکات میں کئی طرح کے قومی اور بین الاقوامی عوامل اور حالات بروئے کار تھے۔ ان کی جانب اشارہ بھی ضروری ہے۔ دوسری جنگ عظیم کے خاتمہ اور خصوصاً 1950 کے بعد دنیا کی سیاسی طاقتوں کا توازن بدل چکا تھا۔ سوویت یونین کے لاکھوں جوانوں نے جان کی قربانی دے کے نازی فوجوں کو شکست دی تھی۔ مشرقی یورپ کے بیشتر ملکوں اور پولینڈ، ہنگری، رومانیہ، البانیہ، بلغاریہ، یوگوسلاویہ اور چیکوسلاواکیہ میں سوشلسٹ حکومتیں قائم ہوچکی تھیں۔ 1949ء میں دنیا کی سب سے بڑی آبادی والے ملک چین میں ماؤزے تنگ کی قیادت میں انقلابی عوامی طاقتیں عزم واستقامت سے آگے بڑھ رہی تھیں اور امریکی افواج انہیں کچلنے اور پھر سے غلام بنانے کے لیے پیش قدمی کررہی تھیں۔

دنیا میں ایک بار پھر تیزی سے ابھرتی ہوئی انقلابی اور اشتراکی طاقتوں کے مقابل سامراجی طاقتیں زبردست عدم تحفظ کے خوف میں مبتلا تھیں اور اشتراکی ملکوں کا خاتمہ کرنے کی

سازشیں کر رہی تھی۔ دنیا پر تیسری جنگ کے سیاہ بادل منڈلا رہے تھے۔ سرد جنگ کا آغاز ہو چکا تھا۔ عرب دنیا کے مرکز میں قائم اسرائیلی حکومت کو طاقتور بنایا جا رہا تھا اور اور اکتوبر 1956 میں نہر سویز کو قومیانے کے نتیجہ میں اسرائیل نے فرانس اور انگلستان کی کمک سے جزیرہ نمائے سینائی پر حملہ کر دیا تھا (سوویت یونین کی مداخلت سے پھر سہ فریقی سمجھوتہ ہوا) امن عالم کو تہس نہس کرنے کی جو سازشیں ہو رہی تھیں۔ ان کے خلاف ساری دنیا کے امن خواہ دانشوروں ادیبوں اور آرٹسٹوں کا ضمیر بیدار ہو چکا تھا۔ 1948 میں پولینڈ میں روکلا امن کانفرنس ہوئی جس میں 500 دانشوروں نے حصہ لیا۔ کانفرنس میں کہا گیا کہ امن تحریک کے لیے عوام سے اتحاد اور ان کی بیداری ضروری ہے۔ 1948 میں ہنگری میں دنیا کی خواتین نے امن کانفرنس بڑے پیمانے پر کی۔ مارچ 1949 میں نیویارک کی امن کانفرنس میں ہندوستانی مندوب مشہور ریاضی داں پروفیسر کوسامبی نے کہا کہ میری درخواست یہی ہے کہ سامراجی طاقتیں ایشیا کی نوآزاد جمہوریتوں کی طرف رخ نہ کریں انہیں ان کے حال پر چھوڑ دیں۔

پاکستان میں اپریل 1950 میں اکاڑہ میں کل پاکستان امن کانفرنس فیض احمد فیض کی صدارت میں ہوئی اور اپریل 1952 میں کلکتہ میں ایک شاندار امن کانفرنس کرشن چندر کی صدارت میں منعقد ہوئی جس میں مختلف زبانوں اور مختلف علاقوں کے ادیبوں، آرٹسٹوں، موسیقاروں اور دانشوروں نے جوش سے حصہ لیا۔

1956 میں ایفروایشیائی ادیبوں کی تنظیم اور تحریک بھی شروع ہوئی جس کا بڑا مقصد تیسری دنیا کے ادیبوں اور عوام میں آزادی کے تحفظ اور امن عالم کے لیے بیداری پیدا کرنا تھا۔ دسمبر 1956 میں اس کی پہلی کانفرنس دہلی میں ہوئی۔ جس کو پنڈت جواہر لعل نہرو نے خطاب کیا۔ اس کے بعد کی کانفرنسیں قاہرہ تاشقند اور دنیا کے دوسرے مقامات پر ہوئیں۔

اپریل 1955 میں غیر جانبدار ملکوں کی بنڈونگ کانفرنس ہو چکی تھی۔ جس میں پچیس ایشیائی افریقی اور عرب ملکوں نے حصہ لیا تھا اور اس میں ہندوستان اور چین نے قائدانہ رول ادا کیا۔ اس میں بھی امن عالم اور پسماندہ ملکوں کی آزادی اور ترقی کے پنچ شیل اصولوں میں مزید پانچ مقاصد کا اضافہ کیا گیا۔

الغرض چھٹے دہے میں دنیا کی یہ صورت حال تھی جس نے ترقی پسند ادیبوں کے تخلیقی کاموں کے لیے نئی جہتیں کھول دیں۔ امن کے موضوع پر بڑی کامیاب نظمیں لکھی گئیں۔ جیسے

ساحر لدھانوی کی، پرچھائیاں، وامق جونپوری کی، نیلا پرچم، ان کے علاوہ نیاز حیدر، سردار جعفری، جگن ناتھ آزاد اور بعض دوسرے شعرا کے یہاں امن، آشتی اور بقائے تہذیب کی آرزو دلکش تخلیقی پیرائے میں اظہار پاتی ہیں۔ اسی عہد میں احمد ندیم قاسمی، خواجہ احمد عباس اور کرشن چندر کی متعدد کہانیوں میں بھی کامیابی سے عالمی امن کو موضوع بنایا گیا۔ جیسے آسمان روشن ہے، ہیروشیما سے پہلے ہیروشیما کے بعد (کرشن چندر) بابا نور، دریام (ندیم) سیاہ سورج سفید سایے (عباس) یہ تخلیقات صرف امن کی حمایت کی حدیث نہ تھیں جنگ کی ہولنا کیوں اور سب سامراجی سازشوں کے خلاف بھی بیداری پیدا کر رہی تھی۔ عرب ملکوں میں سامراجی کمک پر صیہونی جارحیت اور کوریا اور رویٹ نام میں امریکی مظالم کے خلاف بھی بیداری اور بیزاری کی فضا پیدا کر رہی تھیں، اسی طرح قومی حدود میں عوام جس طرح کے آشوب میں سانس لے رہے تھے۔ ملک میں فرقہ پرستی، ہولناک فسادات، عورتوں اور دلتوں پر مظالم، اُردو زبان کا قتل اور دوسرے ان گنت مسائل پر اختر الایمان، مخدوم، کیفی اعظمی، پرویز شاہدی، مُنیب الرحمٰن، عزیز قیسی، عمیق حنفی، راہی معصوم رضا، شہاب جعفری، وحید اختر (شاعری میں) عصمت چغتائی، خواجہ احمد عباس، اقبال مجید، رام لال، رتن سنگھ، جیلانی بانو، اقبال متین، رضیہ سجاد ظہیر، مہندر ناتھ اور اس پیڑھی کے بہت سے دوسرے افسانہ نگار تازہ کار اور تہہ دار اسلوب میں کہانیاں لکھ رہے تھے۔ سچ تو یہ ہے کہ ترقی پسند ادب کی تخلیق کے لیے اب کسی خاص موضوع کی شرط نہیں تھی۔ ذاتی اور اجتماعی زندگی کے تمام حقائق اس کا موضوع تھے۔

لیکن ان زمینی سچائیوں کا ادراک اب اسے اپنے حواس، اپنے تخیل اور اپنے شعور کے نازک اوزاروں سے ہی کرنا تھا۔

فکر تونسوی اور مخمور جالندھری جیسے ذہین اور خلاق شاعر اور ادیب جو لاہور میں حلقہ ارباب ذوق کے زیر اثر لکھ رہے تھے۔ آزادی کے بعد ہندوستان پہنچ کر ترقی پسند اور مارکسی نظریہ کے حامی بن گئے۔ لیکن قلم کی آزادی کو قائم رکھا۔ اُس عہد کے نمائندہ ترقی پسند شعرا کے ابتدائی مجموعی پر ایک نظر ڈالیے۔

(1) سردار جعفری 'پرواز' (2) کیفی اعظمی۔ 'جھنکار اور آخر شب' (3) وامق جونپوری 'چیخیں' (4) جاں نثار اختر 'سلاسل، جاوداں (5) فیض احمد فیض 'نقش فریادی' (6) اسرار الحق مجاز 'آہنگ' (7) احمد ندیم قاسمی 'رم جھم، جلال و جمال'۔

آخر الذکر شعرا فیض، مجاز اور ندیم کے کلام میں انقلابی سوچ کے نقوش کچھ مدھم ضرور تھے لیکن رومانی فکر واحساس نے ایسی تخیلی شادابی اور انوکھی شعریت پیدا کر دی تھی جو ان کے اور اُن کے منفرد لہجہ کے مقبول ہونے کی ضمانت بن گئی۔ اس کے برعکس دوسرے شعرا کے اولین مجموعوں میں ہنگامی اور سیاسی موضوعات کے راست کھردرے اظہار نے شاعری میں نیاپن لانے کے باوجود سنجیدہ قارئین کے دلوں میں جگہ نہیں بنائی۔ یہاں ایک ذاتی واقعہ کا ذکر بے محل نہیں ہوگا۔ انتقال سے چند ماہ قبل جاں نثار اختر، دہلی آئے تو قریب ایک ہفتہ غریب خانہ پر قیام کیا۔ ایک دن گفتگو کے دوران میں نے ان سے ایک تیکھا سا سوال کرلیا۔

کیا مارکسی نظریات اور ترقی پسند تحریک کے زیر اثر عرصہ تک لمحاتی شاعری کرنے پر اب آپ کو پچھتاوا نہیں ہو رہا ہے؟

بولے: ہاں اب یہ احساس شدت سے ہو رہا ہے کہ ہم نے اپنی تخلیقی قوت کا زیاں کیا اور وقت بھی ضائع کیا۔

شاید دوسرے شعرا کو یہ احساس نہ ہوا ہو یا کم ہوا ہو لیکن عمر اور ذہن کی پختگی کے ساتھ چھٹے دہے میں یا کچھ بعد میں اُن کے جو مجموعے شائع ہوئے ان میں ترقی پسند شعری اظہار کی ایک ارفع سطح دکھائی دیتی ہے۔ سب کے یہاں فنی پختہ کاری ایک نئے جمالیاتی احساس کی آئینہ دار ہے۔ دست صبا، زنداں نامہ (فیض) شعلہ گل، دشت وفا (ندیم)، آوارہ سجدے (کیفی)، پیراہن شرر، ایک خواب اور (سردار جعفری) حدیث دل (تاباں) پچھلے پہر (جاں نثار اختر) بساط رقص (پہلے دور کی کمزور اور سپاٹ نظموں کے ساتھ) مخدوم، منیب الرحمٰن، جذبی، ساحر لدھیانوی، نوشاد تمکنت، رفعت سروش، مظہر امام، سلیمان اریب، پرویز شاہدی، راہی معصوم رضا، شہاب جعفری، عزیز قیسی یا دیگر شعرا کا ذکر نہیں کر رہا ہوں جنہوں نے یا تو ابتدا سے اپنے آپ کو ہنگامی اور راست اسلوب کی شاعری سے محفوظ رکھا یا پھر رنگ سخن میں تبدیلی لا کر بالواسطہ شعری اظہار کا طرز اختیار کیا۔

ترقی پسند شعرا کے یہاں ادبی اقدار اور نئی پہچان کی تلاش کا یہ عمل صرف نظم میں نہیں غزل میں بھی نمایاں نظر آتا ہے ایسا نہیں تھا، جیسا کہ کچھ ناقدین نے الزام لگایا کہ ترقی پسند شعرا نے غزل کو نظر انداز کیا۔ یگانہ کے علاوہ اس عہد میں غزل کے قد آور اور معتبر شاعر فیض احمد فیض، فراق گورکھپوری، جذبی، احمد ندیم قاسمی، شاد عارفی اور مجروح سلطانپوری ہی تھے۔ ان کی اپنی

منفرد شناخت تھی لیکن اس سے اہم بات یہ تھی کہ اپنے عہد کی حسیت کو غزل کے پیکر میں سمو کر انہوں نے حسرت، اصغر اور جگر جیسے نو کلاسیکی شعرا سے ترقی پسند غزل کے کردار کو متمائز کیا۔ غزل کے مانوس روایتی حسن کو قائم رکھتے ہوئے اس میں روح عصر سموئی۔ اس کے مسلمہ علامتی نظام کو عصری حقائق سے ہمکنار کیا اور اس کے متصل انقلابی فکر اور نئے سماجی سروکاروں کے اظہار کے لیے استعاروں اور علامتوں سے تلازمات کا ایک نیا سلسلہ ایجاد کیا اس طرح اسے واقعیت پسندی کے ایک نئے ذائقہ سے آشنا کیا۔ انہوں نے غزل کو جاگیر داری عہد کی انفعالی رومانیت اور ماروائیت سے آزاد کر کے زندگی اور ذہن کے زیادہ توانا، ارضی، بشری اور نفسیاتی پہلوؤں کا ترجمان بنایا۔ اس طرح غزل کی روایت کو ترقی پسند تحریک نے ایک نیا موڑ اور نیا تشخص دیا۔

شعرا کے نام نہیں لیے جا رہے ہیں کہ مقصود ترقی پسند غزل کا جائزہ نہیں بلکہ تحریک کے زیر اثر پلنے والے رجحان کی نشاندہی ہے۔ حقیقت تو یہ ہے کہ ترقی پسند غزل کے شعری لب ولہجہ اور رموز و علائم کے دروبست بڑی حد تک فیض کی غزل سے متعین ہوئے زنداں، زنجیر، قفس، صبا، تیشہ، حرم اور اس نوع کی شعری لفظیات مجروح، تاباں، اختر سعید، پرویز شاہدی یہاں تک کہ مخدوم کی غزلوں میں ایک حد تک فیض کے اثر سے ہی ملتی ہے۔

جدید، غزل نئے پن کے کرشمے ضرور دکھاتی ہے لیکن وہ لفظیات اور تلازمات کے ایسے کھردرے اور کہیں کہیں سپاٹ اور بے رنگ کوچوں میں بھٹک جاتی ہے کہ نہ کلاسیکی رچاؤ سے اس کا رشتہ رہتا ہے نہ فکرِ جدید کی کشادگی اور وقار سے۔ اس کے برعکس ترقی پسند غزل ان دونوں اوصاف کے ساتھ اپنے عہد کی سیاسی اور سماجی زندگی کی کشمکش اور کرب کو نشاط آفریں شعری اظہار کا جامہ پہناتی ہے۔ وہ صرف گل و بلبل اور جام و پیمانہ نہیں، نئی شفاف اور Popular امیجری کے ذریعہ عام قاری کے ذوق شعری سے رشتہ استوار رکھنے پر اصرار کرتی ہے۔

صرف چند شعر دیکھیے:

کرو کج جبیں پہ سر کفن مرے قاتلوں کو گماں نہ ہو
کہ غرور عشق کا بانکپن پس مرگ ہم نے بھلا دیا — فیض

ستونِ دار پہ رکھتے چلو سروں کے چراغ
جہاں تلک یہ ستم کی سیاہ رات چلے — مجروح

دیکھ زنداں سے پرے رنگ چمن، جوش بہار
رقص کرنا ہے تو پھر پاؤں کی زنجیر نہ دیکھ
مجروح

راہگور ہی راہگور ہے راہگور سے آگے بھی
ہم نے جاکر دیکھ لیا ہے حد نظر سے آگے بھی
پرویز شاہدی

رت جگوں کے وہ ساتھی کس جہاں میں بستے ہیں
کیا ہمیں تک آئے گی صبح کی کرن تنہا
مظہر امام

جو غم کے شعلوں سے بجھ گئے تھے ہم ان کے داغوں کا ہار لائے
کسی کے گھر سے دیا اٹھایا، کسی کے دامن کا تار لائے
(حسن نعیم)

یہی اسلوب اور لہجہ معاصر غزل میں رچا بسا نظر آتا ہے۔

تنظیم اور تحریک کی تعمیر نو

ترقی پسند ادیبوں کی انجمن اور تحریک کی تعمیر نو کا آغاز اس کی چھٹی کل ہند کانفرنس سے ہوگیا تھا جو دہلی میں 6 تا 8 مارچ کو 1953 کو منعقد ہوئی۔ اس کانفرنس کا بڑا مقصد اس منشور کو بدلنا اور اس نقصان کی تلافی کرنا تھا۔ جو بھیمڑی کانفرنس کی انتہا پسندانہ منشور اور قراردادوں کے نتیجہ میں سامنے آیا تھا۔ اس کے علاوہ ملک کی تقسیم، آزادی، نوآبادکاری اور بدلی ہوئی عالمی صورت حال میں ترقی پسند ادیبوں کے نئے سفر اور نئی راہوں کی مشکلات کا جائزہ لینا تھا۔ عجیب اتفاق یہ ہوا کہ کانفرنس کے موقع پر ہی اسٹالن کی موت کی خبر آئی۔ چنانچہ کانفرنس کے آغاز میں ہی اسٹالن کی موت پر تعزیتی قرارداد منظور کی گئی۔ جیسا کہ ہم جانتے ہیں کہ کامریڈ اسٹالن کی موت کے بعد ساری اشتراکی دنیا اور اشتراکی فکر میں بھی بنیادی تبدیلیاں رونما ہوئیں۔

یہ بھی اتفاق ہے کہ بھیمڑی کانفرنس میں رپورٹ اور منشور ہندی ادیب رام بلاس شرما نے پیش کیا تھا (جس میں ترقی پسند ادیبوں کے لیے اشتراکی نظریات سے وفاداری پر زور تھا) اور اس کانفرنس کی رپورٹ بھی انہوں نے پیش کی جس میں انہوں نے کہا:

> ''تجربہ یہ بتاتا ہے کہ جہاں ادیب اور مصنف مل کر بیٹھتے ہیں اور اپنی تنظیم رکھتے ہیں وہاں ترقی پسند ادب کی تحریک تیزی سے پھیلتی ہے۔ اولیں شرط اس

مقصد کو حاصل کرنے کی یہ ہے کہ ہم انجمن کو ''مارکسی ادیبوں کا ایک ٹکا بندھا''
حلقہ نہ سمجھیں بلکہ تمام وطن دوست اور جمہوریت پسند ادیبوں کو اس میں شامل
سمجھیں۔'' (شاہراہ 3۔4، 1953، کانفرنس نمبر)

اس طرح ترقی پسند ادیبوں کے فورم کو ایک بار پھر کشادہ یا وسیع بنانے کی کوشش کی گئی۔ ہوسکتا ہے ہندی کے ترقی پسند ادیبوں میں اس کانفرنس کی گفت وشنید کا کچھ اثر ہوا ہو لیکن جہاں تک اردو کے ادیبوں کا تعلق ہے اس اجتماع کی قراردادیں ان میں تحریک کے حوالے سے کوئی معنی خیز تحرک یا تبدیلی پیدا نہ کرسکیں۔ اگرچہ تخلیقی میدان میں ترقی پسند ادیب فعال بنے رہے۔

جولائی 1955 میں سجاد ظہیر رہائی پا کر ہندوستان واپس آئے۔ انہوں نے محسوس کیا کہ تحریک اور تنظیم دونوں پر مجہولیت اور پژمردگی کی فضا طاری ہے۔ ہمیشہ کی طرح وہ پھر سرگرم ہوگئے۔ مارچ 1956 میں مئو (اعظم گڑھ) میں ایک اردو کانفرنس منعقد ہورہی تھی اس موقع پر انہوں نے ممتاز ترقی پسند ادیبوں کی ایک میٹنگ بھی بلائی، جس میں سید احتشام حسین، عبدالعلیم، راجندر سنگھ بیدی، حیات اللہ انصاری، مظہر امام، مخدوم محی الدین، فراق گورکھپوری اور سلیمان اریب جیسے کمیٹیڈ ادیب شریک ہوئے۔ اس جلسہ میں انجمن کو دوبارہ فعال بنانے کی غرض سے سید احتشام حسین کی صدارت میں ایک کمیٹی تشکیل دی گئی اس کے بعد ہی حیدرآباد میں بھی مئی میں ترقی پسند ادیبوں کا ایک جلسہ ہوا۔ مغنی تبسم اس جلسہ کی روداد بیان کرتے ہوئے لکھتے ہیں:

> ''انجمن کے تنظیمی مسئلہ پر مباحث ہوئے۔ ڈاکٹر عبدالعلیم نے یہ خیال ظاہر کیا کہ ترقی پسند نظریہ ادب کو تقریباً سبھی ادیبوں نے قبول کرلیا ہے۔ اب اس کو مزید پرچار کی ضرورت نہیں۔ مناسب یہ ہوگا کہ کل ہند اردو ادیبوں کی تنظیم بنائی جائے۔ سجاد ظہیر نے کہا کہ پہلے میری رائے تھی کہ انجمن کو دوبارہ منظم کرنا چاہیے لیکن اب میں اس رائے پر قائم نہیں ہوں۔ اب وسیع تر بنیاد پر کوئی تنظیم قائم کی جاسکتی ہے۔ اس تنظیم کا نام چاہے کچھ ہو۔ (جامعہ ملیہ اسلامیہ کے سمینار میں 28 ستمبر 2005 کو پڑھے جانے والے مقالے سے)

اس زمانہ میں سجاد ظہیر ایشیائی ادیبوں کی پہلی کانفرنس کی تیاریوں میں زیادہ مصروف رہے جس کا انعقاد دسمبر 1956 میں دہلی میں ہوا اور جسے پنڈت جواہر لعل نہرو نے بھی خطاب کیا۔

اب وہ افرو ایشیائی ادیبوں کی تحریک میں خاصے سرگرم ہو گئے لیکن کیمونسٹ پارٹی کے کاموں سے بھی وابستہ رہے۔ انہوں نے دسمبر 1959 میں پارٹی کا ہفتہ وار اخبار، عوامی دور اور اس کے بند ہو جانے کے بعد نومبر 1963 میں ہفتہ وار 'حیات' جاری کیا۔ یہ دونوں اخبار سخت مالی دشواریوں سے گزرتے رہے۔ یہ حوالہ اس لیے دیا گیا کہ سجاد ظہیر ترقی پسند ادیبوں کی تنظیم اور تحریک کی جانب زیادہ توجہ نہ دے سکے۔ وہ شاید مطمئن تھے کہ ترقی پسند ادبی روایت آگے بڑھ رہی ہے۔ وحید اختر، باقر مہدی اور عمیق حنفی جیسے نئی پیڑھی اور نئے خون کے ادیب بھی نکتہ چینی کے باوجود ترقی پسند نظریہ فن کے دھارے سے جڑے ہوئے تھے۔

لیکن اس عرصہ میں ادب میں 'جدیدیت' کے مسلک نے سر اٹھایا اور آہستہ آہستہ اس نے ایک باضابطہ تحریک کی شکل اختیار کر لی۔ ''شب خون'' جو عملاً شمس الرحمٰن فاروقی کی ادارت میں شائع ہوتا تھا اس تحریک کا ترجمان ٹھہرا۔ ہندوستان میں وارث علوی، وہاب اشرفی، گوپی چند نارنگ، خلیل الرحمٰن اعظمی نے اپنی تحریروں سے اسے سہارا دیا اور 'جدیدیت اور ادب' کے علی گڑھ سمینار کے بعد آل احمد سرور اس کے سرپرست قرار پائے۔ (راقم الحروف نے بھی اس سمینار میں شرکت کی تھی) بلاشبہ بدلے ہوئے حالات میں جو نئے سوال، نئے چیلنج سامنے آئے تھے اور ترقی پسند تحریک کے اضمحلال سے جو خلا پیدا ہوا تھا، یہ رجحان ان کا ردعمل تو تھا ہی، دھیرے دھیرے مؤثر ڈھنگ سے یہ ترقی پسند نظریہ ادب کے متوازی ایک ریڈیکل رجحان میں ڈھلنے لگا۔ یہ رجحان تخلیق میں سماجی صورت حال اور سماجی تجربے سے زیادہ فرد کی داخلی دنیا کو اہمیت دے رہا تھا۔ تخلیق میں فکری تحرک سے زیادہ ہیئت اور تکنیک کے نئے رنگ ابھار رہا تھا۔ تخلیقی اظہار میں استعارہ وتمثیل یا علامت کے استعمال کو ناگزیر قرار دے رہا تھا۔ افسانوی ادب کو زمان ومکاں کے حصاروں سے آزاد کرانے کے درپے تھا۔ یہ بھی کہا گیا کہ اس رجحان کا ایک مقصد ترقی پسند ادب کے موضوعات اور تخلیقی اسالیب کی تکرار اور یکسانیت کے طلسم کو توڑ کر نئے تجربات اور نئی حسیت کے فنی اظہار سے، ادب میں ایک تازگی نیاپن، لانا تھا۔ یہ رویہ ایک حد تک صحیح کہا جا سکتا ہے۔ ابتدا میں توڑ پھوڑ اور دہشت آفرینی کو ہوا دی گئی۔ جلد ہی اسے ترقی پسند ادب کے خلاف ایک جارحانہ محاذ کی صورت دے دی گئی اور کم وبیش ان تمام فکری، ذہنی اور فنی رویوں پر وحشیانہ حملے کیے جانے لگے جن سے ترقی پسند شعر وادب سیراب ہوا تھا۔ اس نئی محاذ آرائی میں نظری طور پر بھی صفیں مضبوط کی گئیں۔ ترقی پسند ادبی سرمایہ پر خاک ڈالنے کے

لیے حلقہ ارباب ذوق کی طرح نئی شعریات وضع ہوئی بعض کے نزدیک 'وجودیت' تخلیقی فکر واحساس کا اصل سر چشمہ ٹھہرا۔ شعر وادب کے نئے موضوعات کی فہرستوں کو آخری شکل دی گئی مثلاً شمس الرحمٰن فاروقی نے لکھا، ''معنوی حیثیت سے میں اس شاعر کو جدید سمجھتا ہوں جو ہمارے دور کے احساس جرم، خوف تنہائی، کیفیت انتشار اور اس ذہنی بے چینی کا کسی نہ کسی لہجہ سے اظہار کرتا ہے جو جدید صنعتی، مشینی اور میکانکی تہذیب کی لائی ہوئی مادی خوشحالی، ذہنی کھوکھلے پن، روحانی دیوالیہ پن احساس بیچارگی کا عطیہ ہے۔'' (اردو نظم 60 کے بعد) صرف یہی نہیں دہلی اور بمبئی میں جدیدیت کی علمبردار تنظیموں کے منشور بھی تیار کیے گئے۔ مزے کی بات یہ ہے کہ کچھ دنوں بعد وہاب اشرفی اور گوپی چند نارنگ جیسے اکابر ناقدین نے جدیدیت کی شناخت قائم کرنے والے مذکورہ اور دوسرے موضوعات کو مستعار اور بے معنی قرار دیا۔

یہاں میرا مقصود جدیدیت کا محاکمہ نہیں صرف یہ بتانا ہے کہ جس طرح کی ادعائیت کا الزام ترقی پسندی پر عائد کیا گیا اس سے زیادہ جارحانہ، ملائیت خود جدیدی مسلک میں در آئی۔ جدیدیت کی نظریہ سازی نے نہ صرف ترقی پسند ادبی تحریک، اس کے ادبی فلسفہ اور نظریات پر بے دریغ حملے کیے بلکہ انفرادی طور پر ممتاز ترقی پسند ادیبوں اور شاعروں کے کارناموں کو بھی نہایت عامیانہ ڈھنگ سے طنز وتضحیک کا نشانہ بنایا۔ انہیں شاید اندیشہ تھا کہ ادب میں بونوں کے جو دستے انہوں نے بنائے ہیں، ان کی کوئی شناخت اسی وقت بن سکے گی جب دیو قامت ترقی پسند ادیبوں کا قد گھٹا کر دکھایا جائے۔ 1970 کے آس پاس یہ صورت حال سامنے آنے لگی تھی۔ نوجوان ادیبوں کی ایک پوری نسل 'جدیدی' مسلک کے زیر دام آ چکی تھی۔ اس حقیقت کا اعتراف ہر حلقہ میں کیا گیا ہے کہ دوسرے پہلوؤں سے قطع نظر 'جدیدی' رجحان کے تحت جولایعنی تجرید زدہ افسانے اور نظمیں لکھی جا رہی تھیں۔ انھوں نے اردو کے سنجیدہ قارئین کو معاصر ادب سے دور اور اس کے مطالعہ سے بیزار اور بیگانہ کر دیا تھا۔

اس صورت حال کے پیش منظر کچھ بزرگ اور سنجیدہ ترقی پسند ادیبوں کے مشورے سے سجاد ظہیر نے دسمبر 1966 میں ترقی پسند ادیبوں کا ایک سہ روزہ کنونشن دہلی میں بلایا۔ اس کا ذکر پچھلے اوراق میں آ چکا ہے۔ راقم الحروف نے بھی اس اجتماع میں ایک پرچہ پڑھا جس میں نوجوان ادیبوں کی بے چینی، گھٹن اور الجھنوں کا خاص طور پر ذکر کیا گیا تھا۔ جہاں تک تحریک کی جدید اور اردو کے ترقی پسند ادیبوں کا تعلق ہے اس بڑے کنونشن کا کوئی خاص اثر یا نتیجہ دیکھنے میں نہیں آیا۔

راقم الحروف 1972 میں جب کئی سال تاشقند میں تدریسی خدمات انجام دے کر واپس آیا تو اس افسوسناک صورت حال نے سخت تشویش ہوئی۔ سجاد ظہیر سے کئی ملاقاتیں کیں۔ ان کی تفصیل کسی دوسرے موقع پر لکھوں گا۔ میں نے گفتگو کے دوران اردو کے ترقی پسند ادیبوں کی ایک بالکل نئی اور ایسی آزاد تنظیم بنانے پر زور دیا جس کا پچھلی تنظیم اور اس کے منشوروں وقراردادوں سے کوئی تعلق نہ ہو۔ اس تجویز پر خاصی بحث رہی۔ بالآخر بنے بھائی اور رضیہ آپا اس نئی تنظیم کی تشکیل کے لیے آمادہ ہوگئے۔ طے یہ ہوا کہ دہلی میں آزمائش کے طور پر ماہانہ جلسے ہونے لگے۔ ان میں نوجوان ادیب ہماری توقع سے زیادہ تعداد میں شرکت کرنے لگے۔ چند مہینوں کے اندر ایک نئی غیر رسمی انجمن کی تشکیل عمل میں آچکی تھی۔ اس صورت حال پر روشنی ڈالتے ہوئے ڈاکٹر علی احمد فاطمی ایک مضمون میں لکھتے ہیں:

''قمر رئیس صاحب نے انتہائی غور وفکر اور سوجھ بوجھ کے ساتھ انجمن کی ذمہ داریاں سنبھالیں۔ ایک طرف تحریک اور اس کے مقاصد ہزار مخالفت کے باوجود پوری ادبی فضا میں تحلیل ہو چکے تھے اور اس کے مخالفین شعوری یا غیر شعوری طور پر کہیں اس سے متاثر اور کہیں اس سے مرعوب ہوکر اپنے اپنے انداز سے سفر طے کر رہے تھے۔ اب فطری اور نفسیاتی تقاضا تھا کہ نوجوانوں کی تحریک ایک نئے انداز اور نئے زاویے سے شعر و ادب کا تخلیقی سفر طے کرے۔ تحریک نت نئے تقاضوں اور تبدیلیوں کی فطری ڈیمانڈ کے ساتھ ایک نئی ڈگر پر چلنے کے لیے بیتاب تھی۔ انتشار تھا۔ عملی طور پر علمی طور پر بھی۔ اس نازک موقع پر اس نئی کمیٹی نے سوچے سمجھے انداز سے اپنا لائحہ عمل طے کیا۔ مارچ 73ء میں اس کمیٹی نے 'ادب اور عصری آگہی' کے عنوان سے کل ہند سمینار کرنے کا فیصلہ کیا تو اس کے اہتمام میں قمر رئیس صاحب پیش پیش تھے۔ انھوں نے نہ صرف مقامی سطح پر اس کے انتظام میں غیر معمولی دلچسپی لی بلکہ ہندوستان کے دوسرے شہروں الہ آباد، علی گڑھ، لکھنؤ، رانچی، گیا، پٹنہ وغیرہ کے ترقی پسند ادیبوں سے رابطے قائم کیے اور سب کے سامنے سمینار کی تجویز رکھی۔ یہ بھی کہ سمینار اس لیے منعقد کیا جا رہا ہے کہ آزادی کے بعد اردو ادب کے مختلف پہلوؤں اور رجحانات کا از سر نو جائزہ لیا جائے، ادب کے موجودہ مسائل پر

بحث کی جائے اور ادب و ادیب کی نئی ذمہ داریوں کو بھی پرکھا جائے۔ سمینار ہوا۔ خاصا بڑا اور کامیاب۔ سمینار میں ہم عصر شاعری، افسانہ نگاری اور تنقید کا محاسبہ کیا گیا۔ اس کی غیر معمولی کامیابی نے قاضی عبدالستار کو رپورتاژ لکھنے پر مجبور کیا۔ سجاد ظہیر نے 'کتاب، جولائی اگست 1974' کے شمارے میں اس کی تفصیلی رپورٹ پیش کی۔ تنظیم و تحریک کے تعلق سے تو وہ خوش تھے ہی اس میں پڑھے جانے والے مقالات سے بھی بے حد مطمئن تھے۔

(قمر رئیس ایک زندگی، ص340)

مذکورہ سمینار کے حوالے سے سجاد ظہیر اپنی رپورٹ میں لکھتے ہیں:

"قطع نظر اس کے کہ ان مقالوں اور مباحث سے مجھے اتفاق تھا یا نہیں، بحیثیت مجموعی یہ محسوس کیا جاسکتا ہے کہ سمینار کا علمی، تحقیقاتی، نظریاتی اور تہذیبی معیار بے حد بلند تھا۔ بیشتر مقالے غور وفکر اور تفتیش اور محنت کر کے لکھے گئے تھے جنھیں سن کر محسوس ہوا کہ زمانہ حال کے اردو ادب اور اس کے مختلف نظریات اور موجودہ ادبی تخلیقات کی خوبیوں اور کمزوریوں کے متعلق ہمیں زیادہ واقفیت حاصل ہو رہی ہے۔ ان مقالوں اور بحثوں کو سن کر یہ بھی احساس ہوتا تھا یہ ادبی نظریات کے تضادات اور مختلف اسالیب اور ہیئتی اختلافات کے تجزیے اور تشریح کے ذریعہ ہمارے ادبی شعور میں مجموعی طور سے زیادہ گہرائی اور وسعت پیدا ہوئی اور فی الجملہ ترقی پسند ادب کو نئی پہنچ سے فروغ دینے اور اسے بہتر بنانے کے لیے خود اعتمادی اور نیا حوصلہ پیدا ہوا۔"

سجاد ظہیر کا یہ مضمون چونکہ ان کی آخری تحریر ہے جو ان کی وفات کے بعد ماہنامہ 'کتاب' لکھنؤ میں شائع ہوئی اس لیے ادب اور عصری آگہی، والے سمینار کے بارے میں اس کے دو مزید اقتباسات پیش کیے جاتے ہیں:

"ترقی پسند ادیبوں کی کمیٹی نے اس بات کا خاص طور پر خیال رکھا کہ ان جلسوں میں شرکت کے لیے صرف جانے پہچانے ترقی پسند ادیبوں کو ہی مدعو نہ کیا جائے بلکہ ایسے ادیبوں اور ادب نواز دوستوں کو بھی آنے کی دعوت دی جائے جن کا کسی خاص ادبی گروہ سے تعلق نہیں ہے، یا جو ترقی پسندوں کی

انجمن یا ترقی پسند تحریک سے کسی خاص سبب سے منسلک ہونا نہیں چاہتے۔
دہلی کے ترقی ادیبوں اور ان کی کمیٹی کی نظریں، دہلی کے باہر، وسیع تر اُفق پر بھی پڑ رہی تھیں اور گو کہ اُن کے پاس مادی وسائل کی کمی تھی، لیکن حوصلے کی کوئی کمی نہیں تھی۔ ڈاکٹر قمر رئیس دہلی کے باہر علی گڑھ، لکھنؤ، الہ آباد، پٹنہ، گیا اور دیگر مقامات پر اردو کے ترقی پسند، نیز بعض دیگر دوست ادیبوں سے خط وکتابت کر رہے تھے اور ان کے سامنے دہلی میں ایک دو روزہ سیمینار کرنے کی تجویز پیش کر رہے تھے۔ تجویز یہ تھی کہ اس سیمینار میں آزادی کے بعد کے اردو ادب (افسانہ، شعر، تنقید) کے مختلف پہلوؤں کا جائزہ لیا جائے اُردو ادب کے مسائل پر بحث کی جائے اور یہ دیکھا جائے کہ ہمارا ادب کس حد تک عصری آگہی اور وہ کس حد تک اپنے فرائض سے عہد برآ ہوا ہے۔''
''دہلی میں منعقد اردو کے ترقی پسند ادیبوں کے سیمینار، ان میں پڑھے گئے بیشتر مقالات، سیمینار کے مباحث، اس کی سنجیدہ فضا، نیز اس اجتماع میں شریک ہونے اور اس میں دلچسپی لینے والے دانشوروں کی کثیر تعداد سے یہ معلوم ہوتا تھا کہ اردو کے ترقی پسند ادیب (اُن میں نوجوان ادیبوں کی اکثریت تھی) ترقی پسند ادبی تحریک سے اس کی موجودہ نظریاتی اور تنظیمی خامیوں کو باہمی صلاح ومشورے، اُپنے اتحاد اور اپنی عملی سرگرمیوں سے دور کرنے کے خواہش مند ہیں۔ چنانچہ سیمینار منعقد کرنے والی کمیٹی نے باہر سے آنے والے ادیبوں اور اپنے سرگرم شرکاء کار سے مشورہ کر کے یہ طے کیا ہے کہ آئندہ چند ماہ کے اندر اُردو ادب کے دیگر مراکز جیسے لکھنؤ، الہ آباد وغیرہ میں بھی اردو ادیبوں کے سیمینار منعقد کیے جائیں، لکھنؤ کے رسالے ''کتاب'' کو معنوی اور مادی اعتبار سے مضبوط بنایا جائے اور جس جگہ بھی ہو سکے ترقی پسند ادیبوں کے حلقوں کو سرگرم عمل بنایا جائے۔ اردو کے ترقی پسند ادیبوں کی دہلی کمیٹی ان مساعی کو مرکزیت دے گی۔ لیکن ان تمام فیصلوں سے زیادہ اہم کمیٹی کے کنوینر ڈاکٹر قمر رئیس کی وہ آخری اپیل ہے جو انہوں نے اپنے رفیقوں سے اس تمام کارروائی کے اختتام پر کی۔ اور وہ یہ تھی کہ ''ہم سب زیادہ

اور بہتر لکھنے کی کوشش کریں۔" (کتاب، لکھنؤ، جولائی، اگست 1974)

کامیابیوں کا یہ سلسلہ جاری رہا۔ ترقی پسند ادیبوں کی سرگرمیاں تعطل اور دباؤ سے نکل کر امید کی روشن فضا میں داخل ہو رہی تھیں۔ یہی وہ زمانہ ہے جب ماہنامہ 'کتاب' اور ماہنامہ 'عصری ادب' دہلی سے شائع ہو رہے تھے۔ ادیب کی سماجی ذمہ داری کے احساس اور عصری بصیرت سے بہرہ مند نوجوان ادیب ان رسائل میں لکھ رہے تھے۔ 1979 میں عصری آگہی کی اشاعت بھی شروع ہوئی۔ اب نظریاتی اور ادبی سوالات پر آویزش اور کشمکش بھی ابھر رہی تھی جو اپنے آپ میں بڑی حوصلہ افزا تھی۔ اس لیے کہ اب نوجوان ادیب جدیدیت کی 'بوطیقا' پر آنکھیں بند کر کے ایمان لانے کو تیار نہیں تھے۔ وہ اس بند گلی کی گھٹن سے دل برداشتہ ہو کر واپس لوٹ رہے تھے۔ ان کے تخلیقی افق پر توسیع و تعمیر کے نئے ستارے طلوع ہو رہے تھے۔

ترقی پسند ادیبوں کی جو نئی تنظیم بنی اس کا کوئی منشور نہیں تھا۔ اس کے اجتماع میں سیاسی اور ہنگامی نوعیت کے مسائل پر قراردادوں سے بھی پرہیز کیا گیا۔ اس نئی تنظیم کا سارا زور، روشن فکری اور ہر طرح کے جبر و استحصال اور زبردستی کی اہانتوں کے خلاف احتجاج پر تھا۔ لیکن اس کے پہلو بہ پہلو ترجیحی طور پر بہتر اور اعلیٰ ادب کی تخلیق کے موقف پر بھی زور دیا گیا جسے سجاد ظہیر نے اپنی رپورٹ میں خاص طور پر سراہا۔ اسی انجمن کے صدر علی سردار جعفری اور جنرل سکریٹری قمر رئیس چنے گئے تھے۔ اس کے علاوہ انور عظیم، جوگیندر پال، رتن سنگھ، عقیل رضوی، اقبال مجید، عابد سہیل، اجمل اجملی اور نوجوانوں میں ڈاکٹر علی احمد فاطمی جیسے متحرک ادیبوں نے انجمن کو نئی جہتوں سے آشنا کرنے کی تگ و دو شروع کر دی تھی۔

1976 میں ہم لوگوں نے دہلی میں انجمن ترقی پسند مصنفین کا چالیس سالہ جشن منایا۔ جس میں نوجوانوں کے ساتھ بزرگ ادیبوں میں حیات اللہ انصاری اور اوپندر ناتھ اشک نے ذوق و شوق سے شرکت کی۔ اپریل 1980 میں پریم چند کے صد سالہ جشن کے موقع پر "پریم چند کی روایت اور جدید اردو افسانہ" پر نئی انجمن کے زیر اہتمام دو روزہ سمینار کا اہتمام کیا گیا۔ دہلی یونیورسٹی کے پروفیسر عبدالحق اس مذاکرہ کی رپورٹ میں لکھتے ہیں:

> "سمینار کا ایک قابل ذکر پہلو یہ ہے کہ اس میں چار مختلف پیڑھیوں کے ممتاز افسانہ نگاروں نے شرکت کی پریم چند کے آخری دور کے معاصرین میں ہندی کے نامور ادیب جینندر کمار، حیات اللہ انصاری، راجندر سنگھ بیدی اور

اوپندر ناتھ اشک جیسے باکمال ادیب اس میں موجود تھے۔ دوسری پیڑھی کے ادیبوں میں کوثر چاندپوری، دیوندر ستیارتھی، شکیلہ اختر اور پرکاش پنڈت کے نام قابل ذکر ہیں۔ آزادی کے بعد کی دو پیڑھیوں میں انور عظیم، جوگیندر پال، اقبال متین، کلام حیدری، قاضی عبدالستار، اقبال مجید، ایم کوٹھیاوی راہی، آمنہ ابوالحسن، کنور سین، احمد یوسف، عبدالصمد، انور امام اور بہت سے مقامی نوجوان ادیب نظر آرہے تھے۔

اردو کے ممتاز نقادوں میں پروفیسر ثریا حسین، پروفیسر ساجدہ زیدی، ڈاکٹر سید محمد عقیل، ڈاکٹر وہاب اشرفی، اصغر علی انجینئر، زاہدہ زیدی، ڈاکٹر عنوان چشتی، ڈاکٹر اجمل اجملی، ڈاکٹر شارب ردولوی، ڈاکٹر ش۔ اختر، ڈاکٹر ابن فرید، ڈاکٹر عتیق اللہ، اظہار اثر، ڈاکٹر فضل امام، ڈاکٹر فصیح ظفر، ڈاکٹر صادق، ڈاکٹر علی احمد فاطمی، عبدالقیوم ابدالی اور دوسرے ادیب دکھائی دے رہے تھے۔"

(عصری آگہی افسانہ نمبر، ص 13)

29-30 نومبر 1981 کو رانچی میں ترقی پسند ادیبوں کا ایک شاندار اجتماع ہوا جس میں منظر شہاب، ش۔ اختر، وہاب اشرفی، جوگیندر پال، قمر رئیس، اویس احمد دوراں اور صدیقی مجیبی نے حصہ لیا۔ اس سے قبل 26-25 اپریل 1981 کو انجمن کی تحریک پر گورکھپور میں صد سالہ جشن حسرت کے موقع پر یوپی کے ترقی پسند ادیبوں کی ایک کانفرنس ہوئی جس میں تحریک اور ادب کے مسائل کے علاوہ یوپی میں اردو کی صورت حال پر بھی سنجیدگی سے غور ہوا۔ اس کے بعد ہی جولائی 1984 میں لندن میں فیض احمد فیض پر ایک تین روزہ بین الاقوامی مذاکرہ ہوا، جس میں ہندوستان سے محمد حسن، شبیہ الحسن اور راقم الحروف نے شرکت کی۔ اس مذاکرہ کے بعد 15 جولائی کو لندن میں سجاد ظہیر کی یاد میں ایک شام منائی گئی۔ ان تقریبات کے دوران ہی لندن میں اگلے برس انجمن ترقی پسند مصنفین کی گولڈن جبلی کی تقریبات منانے کی تجویز زیر غور آئی۔ سید عاشور کاظمی ایک مضمون میں لکھتے ہیں۔

''قمر رئیس صاحب بار بار اس بات پر اصرار کر رہے تھے کہ لندن میں گولڈن جوبلی کا انعقاد تحریک میں ایک نئی روح پھونک دینے کا موجب ہوسکتا ہے۔ انھوں نے بتایا کہ لندن کے بعد ہندوستان میں 1986ء میں گولڈن جوبلی

تقریبات کا انعقاد ہوگا۔ مجھے یہ بات تسلیم کرنے میں عار نہیں کہ پروفیسر قمر رئیس نے ہماری خواہش کو عزائم میں بدل دیا...... دہلی پہنچنے کے چند دنوں بعد ہی انھوں نے اطلاع دی کہ ہندوستان کے بہت سے ادیبوں سے بات کر لی ہے۔"

(ترقی پسند ادب پچاس سالہ سفر،ص 15)

ہندوستان میں جو ادیب اس یادگار جبلی کانفرنس میں اپنے صرفہ سے شرکت کے لیے آمادہ ہوئے ان میں ملک راج آنند، ڈاکٹر محمد حسن، شکیل الرحمٰن، وہاب اشرفی، لطف الرحمٰن، علی سردار جعفری، عقیل رضوی، نامور سنگھ، فضل امام، ش۔اختر، صدیق الرحمٰن قدوائی، شفیقہ فرحت، علی احمد فاطمی، اعجاز علی ارشد اور ڈاکٹر نریش کے نام خصوصیت سے قابل ذکر ہیں۔ پاکستان اور دوسرے مغربی ملکوں سے آئے ہوئے مندوبین کی تعداد بھی کم نہیں تھی۔ ترقی پسند ادبی تحریک کے نام پر اتنا بڑا بین الاقوامی اجتماع شاید اس سے قبل کہیں اور کبھی نہیں ہوا تھا۔ جیسی کہ توقع تھی اس کی گونج ہندو پاکستان کے روشن فکر اور مارکسی حلقوں میں بڑے پیمانے پر ہوئی۔ کراچی میں اعلیٰ سطح پر انجمن کا جشن طلائی منایا گیا۔ سید سبط حسن، شوکت صدیقی، مظہر جمیل، محمد علی صدیقی، حسن عابدی، حسن عابد، حمید اختر، عبداللہ ملک، کشور ناہید، حمایت علی شاعر، عابد حسن منٹو اور دوسرے ان گنت ترقی پسند ادیبوں اور دانشوروں نے ترقی پسند ادب کے جشن طلائی کو تاریخ ساز اور یادگار واقعہ بنا دیا۔

ہندوستان میں بھی انجمن ترقی پسند مصنفین کی تحریک اور رہنمائی میں انجمن کا جشن زریں کئی شہروں میں جوش سے منایا گیا۔ ان میں بمبئی، الہ آباد، لکھنؤ، حیدرآباد، جے پور اور مالیگاؤں کے نام خصوصیت سے قابل ذکر ہیں۔ دہلی میں انجمن کی سہ روزہ تقریبات 26 تا 28 دسمبر 1986 جاری رہیں۔ اس یادگار کانفرنس کے مختلف اجلاسوں کی تفصیلی روداد مختلف رسائل میں شائع ہو چکی ہے۔

کانفرنسوں اور مذاکروں کا یہ سلسلہ برابر جاری رہا۔ اہم بات یہ ہے کہ نوجوان ادیب بھی جوق در جوق انجمن کے مذاکروں میں حصہ لے رہے تھے۔ وہ دراصل سکہ بند جدیدیت اور اس کے نعروں کے تنگ حصار سے باہر زندگی کو اس کے ہزار شیوہ ورنگ میں دیکھ رہے تھے۔ آشوب حیات کے مظاہر کے خلاف احتجاج کی دبی دبی چنگاریاں انہیں فکر و تخلیق کے وسیع تر اور تازہ کار افق کی سمت لا رہی تھیں۔ عصری آگہی اور دوسرے ترقی پسند رسائل میں ان کی تخلیقات شائع ہو کر مقبول ہو رہی تھیں۔ الیاس احمد گدی، حسین الحق، شوکت حیات، ساجد رشید، سلام بن رزاق،

بیگ احساس، مشرف عالم ذوقی، طارق چھتاری، انور قمر، اسرار گاندھی، نگار عظیم اور دوسرے ان گنت نئے نام آب و تاب کے ساتھ سامنے آرہے تھے۔

اس جوشیلے ماحول میں 2 سے 4 مارچ 1990ء تک دہلی میں ایک شاندار کانفرنس کا اہتمام ہوا جس کا افتتاح جناب اندر کمار گجرال نے کیا اور جس میں ممتاز پاکستانی ادیب شوکت صدیقی، ماسکو کی اسکالر لدمیلا وسیلیوا اور لندن کے سید عاشور کاظمی نے بھی شرکت کی۔ اس کے تین اجلاس بحث کی گرمجوشی اور معنویت کے لحاظ سے بہت اہم ثابت ہوئے۔

1. نئے تناظر میں ادب میں کمٹ منٹ کا مسئلہ
2. عصر حاضر میں ترقی پسندی کا نیا تصور اور اس کی معنویت
3. سیکولر جمہوری معاشرہ کو درپیش خطرات اور ادیب

نئی اور اہم سرگرمیوں میں انجمن کے زیر اہتمام اپریل 1992 میں جوش ملیح آبادی پر ایک سہ روزہ سمینار ہوا۔ اس کے مباحث اور مقالات 'نیا سفر' میں شائع ہو چکے ہیں۔ 28 جولائی 1994 کو سوویت یونین کے انہدام اور اس کے اثرات پر ایک اہم نظریاتی سمینار بھی انجمن کے زیر اہتمام ہوا۔ جس میں طویل بحث کے بعد حاضرین نے اس نکتہ پر اتفاق رائے کا اظہار کیا کہ مارکسزم ایک مکمل اور جامع فلسفہ ہے اگر کوئی مملکت اس سے استفادہ کرکے کوششوں کے باوجود ایک فلاحی اشتراکی معاشرہ قائم کرنے میں ناکام ہوتی ہے تو اس سے کسی بھی طرح مارکسی فلسفہ یا سائنسی علوم سوشلزم کے نظریات باطل نہیں ٹھہرتے۔

الہ آباد میں انجمن ترقی پسند مصنفین کے سکریٹری علی احمد فاطمی بہت فعال اور متحرک رہے۔ سید عقیل رضوی کی رہنمائی میں انھوں نے وہاں سید احتشام حسین، پریم چند اور علی سردار جعفری کے کارناموں پر اہم مذاکرے کیے۔ اس کے علاوہ 'انداز' نام کا ایک مجلہ بھی شائع ہوتا رہا۔

مارچ 1995 میں ہماری انجمن کی ایک بڑی اور یادگار کانفرنس حیدرآباد میں ہوئی۔ اس سہ روزہ کانفرنس میں سوویت یونین کے انہدام، ملک کے سیاسی عدم استحکام، اردو زبان کی کسمپرسی سے اردو ادیبوں میں پیدا ہونے والی بے دلی اور اضمحلال اور ترقی پسند ادیبوں کے سامنے آنے والے نئے سوال۔ ان سب پر کھل کر گفتگو ہوئی۔ کچھ حلقوں کی طرف سے زور ڈالا گیا کہ ہماری انجمن کا الحاق کمیونسٹ پارٹی کی تنظیموں سے ہو جائے، جس کی ہمیشہ کی طرح راقم الحروف نے شدید مخالفت کی۔ سردار جعفری اور دوسرے شرکاء نے بھی میری تائید کی۔ اس اجتماع میں کیفی اعظمی،

جوگیندر پال، رتن سنگھ، ساجدہ زیدی، جگن ناتھ آزاد، جیلانی بانو، عقیل رضوی، ندا فاضلی، شارب ردولوی، ش۔ اختر، راج بہادر گوڑ، مغنی تبسم، راشد آزر، مجتبیٰ حسین، سیدہ جعفر، خالد علوی اور ان گنت نوجوان ادیبوں نے شرکت کی۔ اس کانفرنس میں جوگیندر پال کو انجمن کا صدر اور قمر رئیس کو جنرل سکریٹری چنا گیا۔

یہاں ترقی پسند مصنّفین کی نئی انجمن کی اہم کانفرنسوں کا اجمالی ذکر اس لیے کیا گیا کہ ریکارڈ رہے۔ سجاد ظہیر کی تصنیف 'روشنائی' میں صرف 1948 تک کی کانفرنسوں کا احوال ملتا ہے۔

1936 میں اپنے زمانہ کے جن خاص مقاصد اور مسائل کو لے کر، تمام زبانوں کی انجمن ترقی پسند مصنّفین P.W.A قائم ہوئی تھی۔ سچ تو یہ ہے کہ آزادی کے بعد ان میں سے کچھ مسائل (مثلاً نو آبادیاتی محکومی اور اس کا آوردہ زمینداری نظام) تحلیل ہو گئے اور کچھ ایسے تھے سماج پر جن کا دباؤ جاری رہا۔ پھر تقسیم کے نتیجہ میں کچھ نئے مسائل بھی ادیبوں کی توجہ کا مرکز بنے۔ آہستہ آہستہ ان کی صورت بھی بدلتی گئی۔ انقلابی یا جمہوری طریقوں سے ملک میں 'سماج واد' لانے کی امیدیں سراب ثابت ہوئیں۔ تین ریاستوں میں قائم ہونے والی بائیں بازو کی حکومتیں بھی استحصال سے پاک، غیر طبقاتی، فلاحی سماج کا کوئی نمونہ ملک کے سامنے پیش کرنے میں کامیاب نہ ہو سکیں۔ صرف اتنا ہوا کہ کمیونسٹ رہنما، کارکن اور عہدہ دار اپنا دامن رشوت خوری اور بدعنوانیوں سے بچائے رہے۔ جس کے نتیجہ میں گاؤں کی زرعی اصلاحات اور شہروں کے ترقیاتی پروجیکٹ زیادہ تیزی سے تکمیل پاتے رہے اور اس طرح محنت کش طبقوں کو افلاس کی اذیت ناک محرومیوں سے کچھ راحت ملی۔ یہ بھی ہوا کہ ان ریاستوں میں فرقہ پرست طاقتوں کا سختی سے احتساب اور سدباب کیا گیا۔ اور وہ جڑیں نہ بنا سکیں۔

یہ ہے قومی زندگی کے نشیب و فراز کا مجمل منظر نامہ۔

اس دوران ہندوستان کے ادب اور خصوصاً ترقی پسند ادب اور تحریک میں جو سمت و رفتار رہی، اس کا ایک دھندلا سا خاکہ پچھلے اوراق میں پیش کیا گیا۔ واقعتاً یہ ایک خاکہ ہی ہے۔ میرا تاثر یہ ہے کہ ترقی پسند ادیبوں کی نشان دہی جتنی آسان ہے، ترقی پسند ادب کی تعریف، تعبیر، تلاش اور تعین کے مرحلے اور مضمرات اتنے ہی پیچیدہ اور دشوار ہیں۔ ماضی میں اس سے وابستہ کئی طرح کے مسائل اور دعوے متنازع فیہ رہے ہیں۔ اسی لیے اب سے نصف صدی قبل 1956 میں اس ادبی تحریک کے سربراہوں، سجاد ظہیر اور ڈاکٹر عبدالعلیم نے اعلانیہ کہا تھا کہ عمومی حیثیت

سے ترقی پسند نظریہ ادب کو قبول کرلیا گیا ہے۔ اس لیے تنظیم اور تحریک کی حیثیت سے اسے جاری رکھنے کی ضرورت نہیں۔ یہ موقف صحیح تھا۔ لیکن جیسا کہ پچھلے اوراق میں ذکر آچکا ہے جب کچھ خاص مقاصد کے تحت ترقی پسند ادب اور نظریہ ادب پر دانستہ اور بے دریغ حملے شروع ہوئے تو دفاعی تدبیر کے طور پر انجمن اور تحریک کی تجدید ضروری سمجھی گئی۔

ترقی پسند ادب اور تحریک کے موضوع پر ان گنت مقالے ضبط تحریر میں آچکے ہیں۔ اس طرح کا تنقیدی محاکمہ آئندہ بھی ہوتا رہے گا۔ ڈاکٹر انور سدید نے اپنی تصنیف 'اردو ادب کی تحریکیں' میں جہاں اس تحریک کے انتہا پسندانہ پہلوؤں کو تنقید کا نشانہ بنایا وہاں مجموعی حیثیت سے اس کے کارنامہ کی داد دینے میں بھی بخل سے کام نہیں لیا۔ لکھتے ہیں:

> ''اس حقیقت کا اعتراف ضروری ہے کہ ترقی پسند تحریک بیسوی صدی ایک منظم فعال اور موثر تحریک تھی...... بقول ڈاکٹر سید عبداللہ ''یہ تحریک سرسید کے بعد اردو ادب کا سب سے پر جوش اور پرزور تخلیقی مظاہرہ تھا۔ اردو ادب کی تین اصناف یعنی افسانہ، شاعری اور تنقید کو نہ صرف اس تحریک نے متاثر کیا بلکہ ادب کی ہیئت اجتماعیہ کو انسانی شعور سے رہنمائی حاصل کرنے، سائنسی انداز میں تجزیہ کرنے اور دونوں کے امتزاج سے زندگی کی بصیرتوں کو نئے مفاہیم نکھارنے کی قوت عطا کی۔ اس تحریک نے منطقی استدلال اور حقیقت پسندانہ تجزیے کو فروغ دیا۔ اور معاشی حقائق کو تسلیم کر کے استحصالی قوتوں کی نشاندہی کی۔ تحریک کے مقاصد میں عوام کی بہبودی اور ایک خوشحال معاشرے کی تعمیر کو فوقیت حاصل تھی...... اردو ادب کی سابقہ تحریکیں لالہ خودرو کی حیثیت رکھتی ہیں۔ ان کی ابتدا اور فروغ بیشتر اتفاقات اور معدودے چند افراد کا مرہون منت ہے۔ ترقی پسند تحریک ایک ہمہ جہت اور جامع تحریک تھی۔ اس کے پس پشت ایک واضح نصب العین اور منصوبہ بندی موجود تھی۔ چنانچہ اس نے نہ صرف ادب کے مباحث پیدا کیے بلکہ زندگی پر اثر انداز ہونے کی کوشش بھی کی۔''
>
> (ص 502، دہلی ایڈیشن 2004)

ترقی پسند ادیبوں نے صرف عوامی زندگی سے تعلق استوار نہیں کیا بلکہ انھوں نے ادب کو زمین کی چھاتی سے لگ کر چلنا اور عوام کی جدوجہد کا ہم قدم ہونا سکھایا۔ انھوں نے لوک ادب

کی روایات سے فیض اٹھایا۔ ان کی تحریریں بیسویں صدی کی طبقاتی کشمکش اور فکری ونظریاتی آدرشوں کا بڑا شفاف آئینہ بنیں۔ ترقی پسند ادیبوں نے استحصال، محکومی اور ظلمت پرستی کے ہر مظہر کے خلاف اور جبر و بیداد کی ہر طاقت کے خلاف برہمی اور مزاحمت کے جذبہ کو عام کیا۔ ان ادیبوں نے کم و بیش ہر دور میں بنی نوع انسان کی آزادی، اس کے حقوق اور وقار کے دفاع میں سماجی انصاف کا پرچم بلند رکھا۔ یہی نہیں انھوں نے نوآبادیاتی نظام کے اثرات اور مغربی فکر وادب کی لایعنی تحریکوں سے بھی ادب کو محفوظ رکھنے کی مہم چلائی۔

ہندوستانی ادب میں اس تحریک کے کچھ کارنامے ایسے بھی ہیں جو ہمیشہ یاد رکھے جائیں گے۔ اول یہ کہ اس تحریک کی رہنمائی میں ملک کے نوجوان ادیبوں میں قومی تعمیر نو کے جس وژن، انسان دوستی کے جس شعور اور قومی ادب یا ہندوستانی ادب کے جس تصور کی پرورش ہورہی تھی وہ ایک نئی اور مستحسن کوشش تھی اس میں مارکسزم کے علاوہ ہندوستانی ادب اور تہذیب کی روایات اور آدرشوں کا حصہ بھی کم نہیں تھا۔ اس طرح جدید عہد کے ہندوستانی ادب کی اساس قائم ہوئی۔ دوئم یہ کہ اس تحریک کے پرچم تلے ملک کی مختلف زبانوں کے ادیبوں کو ملنے کے مواقع حاصل ہوئے۔ اپنے مسائل پر انہوں نے کھل کر تبادلہ خیال کیا۔ ہندوستانی ادب کے مشترک عناصر اور امکانات پر گفتگو کی۔ اس سے پہلے ایسا نہیں ہوا تھا۔ ہر زبان اور اس کا ادب ایک آزاد اکائی یا جزیرہ تھا۔ ہندوستانی ادیبوں کے درمیان ذہنی قربت اور یگانگت کے بغیر ہندوستانی ادب کا کوئی تصور پیدا نہیں ہوسکتا تھا۔ اس کام کا نتیجہ خیز آغاز ترقی پسند تحریک نے کیا۔ اسی طرح اس تحریک کے زیر اثر حقیقت نگاری Realism کے جس تصور کی آبیاری ہوئی (جس کی داغ بیل پریم چند نے ڈالی تھی) اس میں سماجی حقائق کی سنگینی اور صلاحیت کے ساتھ ساتھ، آدرشوں کی روشنی، انسان دوستی کی کشادگی اور انسانی جذبات کی مدھر موسیقی نے بھی اہم کردار ادا کیا۔ ان کے بغیر آج ہندوستانی ادب کی عظیم روایات اور ترقی پسند ادب کے تفاعل، دونوں کی ہم رشتگی اور معنویت کو سمجھنا ممکن نہیں۔

اس جائزہ میں ترقی پسند یا مارکسی تنقید کے نظری اور عملی رجحانات اور رویوں کو شامل نہیں کیا گیا ہے۔ حالانکہ ادبی تنقید کا یہ ایسا مسلک اور میلان ہے جس نے علمی سطح پر ادب کے مطالعہ کو متاثر کیا ہے اور جو تحریک کے نشوونما کا ایک حصہ رہا ہے۔ اس نے تخلیقی ادب کے سروکاروں پر بھی دوررس اثرات ڈالے ہیں۔ ادب کے بارے میں مارکس اور اینگلز کی تحریروں کے علاوہ

بیسویں صدی میں جارج تھامپسن، جارج پلیخانوف (1918-1856) کرسٹوفر کاڈول، رالف فاکس، ڈیوڈ کریگ، جارج لوکاچ، برطول بریخت، گولڈمان اور ارنسٹ فشر ایسے قدآور مارکسی مفکر ہوئے ہیں جن کی نظری اوراطلاقی ادبی تحریریں اردو کے ہی نہیں، دوسری اہم زبانوں کے ناقدین کے فکر وشعور پر اثر انداز ہوئی ہیں۔ ترقی پسند ادب اور تحریک کا کوئی مطالعہ مارکسی تنقید کے نشیب وفراز کے جائزے کے بغیر مکمل نہیں ہوسکتا۔ حقیقت میں یہ ایک علیحدہ اور بحث طلب موضوع ہے۔ اس کا زیادہ تعلق ترقی پسند تحریک کے نظری اور فلسفانہ پہلوؤں سے رہا ہے اس لیے اس پر اس انسائیکلوپیڈیا کی دوسری جلد کے مقدمہ میں تفصیلی گفتگو کی جاسکے گی۔

یہ صحیح ہے کہ کم وبیش چودہ سال قبل سوویٹ یونین اور مشرقی یورپ کی اشتراکی حکومتوں کے انہدام کے بعد تیسری دنیا اور مغرب کے بائیں بازو کے حلقوں میں مایوسی اور اداسی کے گہرے بادل چھا گئے تھے اس انہدام کے نتیجہ میں نوسامراجی طاقتوں کے، تیسری دنیا کے معدنی ذخائر، منڈیوں اور تجارتی وسائل پر تسلط جمانے کے منصوبے اور حوصلے بلند سے بلند تر ہوگئے تھے۔ اس صورت حال کا نقطہ عروج شاید افغانستان اور عراق پر ان کی وحشیانہ جارحیت تھی۔ انھوں نے وسطی ایشیا اور ایران میں بھی ایسی ہی مداخلت اور قبضہ گیری کے منصوبے بنائے۔ دوسری جانب لاطینی امریکہ اور بعض افریقی ملکوں میں ان کی استعماری مداخلت اور ریشہ دوانیاں بھی جاری رہیں لیکن اکیسویں صدی کے آغاز سے ہی یہ سیلاب، تیزی سے اتر رہا ہے۔ اگر چہ یہ بھی سچ ہے کہ دنیا کی سیاسی صورت حال بہت صاف اور واضح نہیں ہے۔ لیکن یہ طے ہے کہ فرعون کے اپنے احاطے یا پچھواڑے سے موسیٰ جنم لے رہے ہیں۔ وینی زولا کے صدر ہیوگوشاویز اور ان کے دوسرے ہمسایہ بھی غیرمبہم الفاظ میں امریکہ کے گھناؤنے عزائم کو للکار رہے ہیں۔ افغانستان، ایران وسطی ایشیا اور مغربی ایشیا کی وہ طاقتیں بھی جو کبھی سامراجیوں کی حلیف تھیں اب کھل کر سرکشی پر اتر آئی ہیں۔ ہندوستان میں بھی پہلی بار، مرکزی حکومت بائیں بازو کی کمک سے اقتدار پر براجمان ہے۔ بنگال اور کیرالا میں بھی 2006 میں بائیں بازو نے، بورژوا اور فرقہ پرست طاقتوں کے مقابلہ میں نئی قوت حاصل کی ہے۔ اور یہ رجحان تیزی سے پھیل رہا ہے۔ سوال یہ ہے کہ عالمی سطح پر بائیں بازو کی یہ سیاسی پیش رفت کیا اکیسویں صدی میں ترقی پسند فکر اور ادب کو نئی زندگی دینے کی تب وتاب رکھتی ہے؟ کیا یہ کسی انقلابی منشور اور اس کے لائحہ عمل کو بروئے کار لاسکتی ہے؟ اس کا دوٹوک جواب اس لیے آسان نہیں کہ اب

سیاست بھی بڑے اقتصادی منصوبوں اور کھلی منڈی کی عالمی تجارتی پیش قدمیوں کے ساتھ ہچکولے کھانے لگی ہے۔ عالمی سطح پر سیاست میں اب آزمودہ نسخے، اصول، آدرش اور اقدار، سب بے معنی ہو کر رہ گئے ہیں۔

انسانی معاشرہ اور اس کو زیر و زبر رکھنے والی قوتوں کی تفہیم و تعبیر کے لیے مارکسی فکر و فلسفہ سے استفادہ ایک بات ہے۔ اور کمیونسٹ پارٹی کی بدلتی سیاست سے عہدِ وفا باندھنا دوسری بات۔ اب اس سچائی کے اعتراف میں تامل نہیں ہونا چاہیے کہ موخر الذکر، وفاداری، پر اصرار نے ادب کو ہی نہیں ترقی پسند ادب کو بھی ہر زبان اور ہر ملک میں نقصان پہنچایا ہے۔ اس لیے اس کا اعادہ ممکن نظر نہیں آتا۔ دوسری جانب اس سچائی کو نظر انداز کرنا بھی مشکل ہے کہ نوسامراجی طاقتوں نے اپنے منصوبوں اور مفادات کے لیے تیسری دنیا کے عوام کے خلاف جو طویل جنگ چھیڑ رکھی ہے اس میں ادیب، اور دانشور کو بہتر طور، پسماندہ، کمزور لیکن پر عزم عوام کا ساتھ ہی دینا ہے۔

بے شک برصغیر اور بعض دیگر ملکوں میں، انقلابی سیاسی جماعتیں جو کبھی اپنے منشور کے مطابق مسلح مزاحمت سے سوشلسٹ انقلاب لانے اور پرولتاریہ کا اقتدار قائم کرنے پر یقین رکھتی تھیں، اب بورژوا پارٹیوں کی طرح پر امن، جمہوری طریقوں سے اقتدار حاصل کرنے کا راستہ اختیار کر رہی ہیں۔ یہ سچ ہے کہ لیکن یہ بھی سچ ہے کہ وہ پرفریب نعروں سے عوام کا استحصال کرنے والی دوسری جماعتوں کے مقابلہ میں زیادہ ایماندار، فعال، اور قابل اعتماد ہیں۔ اس لیے اہل قلم کو حق و باطل کی نئی پیکاروں میں بائیں بازو کی رہبری پر ہی بھروسہ کرنا ہے۔ شاید یہی آج کی انسان دوستی، روشن ضمیری اور ترقی پسندی ہے، خواہ اسے کوئی نام دیا جائے۔

ادب کا مادی تصور

ادب اور فنون لطیفہ کی دوسری شکلوں کا خواب کثرت تعبیر سے ہمیشہ پریشان رہا ہے۔ کسی قسم کی مادی بنیاد کو تسلیم نہ کرنے کی وجہ سے شعر و ادب کی دنیا اکثر و بیشتر خواب و خیال کی دنیا سمجھی گئی جس کی نہ تو راہیں متعین ہیں اور نہ سمت مقرر ہے یعنی ادیب اپنے جذبات اور خیالات کے اظہار کے لیے آزاد ہے اور کوئی ضرورت نہیں کہ ہم اس کے جذبات اور خیالات کی بنیادوں کی جستجو کر کے اسے کسی قسم کا مشورہ دیں کیوں کہ خیالات کی غیر مادی نوعیت اور جذبات کے بے روک بہاؤ سے الجھنا کوئی معنی نہیں رکھتا، لیکن خیالات کی یہ رفتار بہت دنوں تک قائم نہ رہ سکی، تاریخ اور سماج کے مطالعہ نے بتایا کہ خیالات اور ان کے فنی مظاہر بھی انسان کی مادی زندگی کے عروج و زوال سے تعلق رکھتے ہیں اور انسان جس طرح کا سماجی اور معاشی نظام رکھتا ہے اسی کے مطابق اس کے خیالات اور شعور کا ارتقا ہوتا ہے۔ اس تاریخی حقیقت نے اس فلسفیانہ اصول کی طرف رہنمائی کی کہ انسان کا مادّی وجود اس کے شعور کا تعین کرتا ہے۔ دوسرے لفظوں میں اس کا مطلب یہ ہے کہ ذہن حقیقتوں کا خالق نہیں ہے بلکہ مادی حقائق خود ذہن کی تخلیق کرتے ہیں اور انسانی ذہن سے باہر ان کا ایک مادی وجود ہوتا ہے۔ اس اصول کو پیش نظر رکھ کر دیکھیں تو ہمیں تسلیم کرنا پڑے گا کہ ادیب کے تخلیقی کارنامے ان حقیقتوں کا عکس ہوتے ہیں جو سماج میں پائی جاتی ہیں۔ ہوسکتا ہے کہ کوئی ادیب اس فلسفے سے واقف نہ ہو لیکن پھر بھی اس کی تخلیق میں وہ حقیقتیں کسی نہ کسی شکل میں نمایاں ہوں گی جو اس کے گرد و پیش ہیں جو اس کے ذہن کی تشکیل کرتی ہیں۔ یوں دیکھا جائے تو خیال اور شعور کی حیثیت بھی مادی ہو جاتی ہے اور جب ادب کے مادی تصور پر غور کیا جائے گا تو اس کا مطلب یہی ہوگا کہ ادب میں جن جذبات، خیالات اور تجربات کا اظہار کیا گیا ہے ان کے مادی اور سماجی پس منظر کو پیش نظر رکھا جائے تا کہ

حقائق کی اصل بنیاد کا علم ہو سکے۔ بعض لوگوں کے خیال میں یہ ایک مفروضہ ہے۔ اگر اسے ایک مفروضہ بھی مان لیں تو نقصان نہیں ہوتا کیونکہ سماجی تاریخ تغیرات کی بنیاد کو اس طرح واضح کر دیتی ہے کہ مفروضہ، حقیقت بن جاتا ہے۔ انسانی افکار و خیالات کی تاریخ اس کا سب سے بڑا ثبوت ہے۔

ادیب کے گرد و پیش کی دنیا، اس کا حسن اور اس کی بدصورتی، اس کی کشمکش اور اس کا الجھاؤ، اس میں بسنے والوں کی امیدیں اور مایوسیاں، خواب اور امنگیں، رنگ اور روپ، بہار اور خزاں اس کے موضوع بنتے ہیں اور مختلف تاریخی ادوار میں انسانی جذبات سے ان کا تعلق یکساں نہیں ہوتا بلکہ انسان کی معاشی زندگی اور اس کی پیچیدگیوں کے ساتھ بدلتا رہتا ہے۔ یہی وجہ ہے کہ ہر دور کا ادب اپنا مخصوص رنگ رکھتا ہے۔ جس طرح ہر دور کا شعور اپنی مخصوص ہیئت رکھتا ہے۔ یہی نہیں بلکہ ہر ادیب کے شعور کے مطابق ایک ہی دور کے ادبی کارناموں میں فرق پایا جاتا ہے اس طرح ایک بات اور واضح ہو جاتی ہے۔ معاشی زندگی اور طریقہ پیداوار، مادی ارتقا اور ادبی شعور میں تعلق تو لازمی طور پر ہوتا ہے لیکن یہ تعلق ایک سیدھی لکیر کی طرح واضح اور متعین نہیں ہوتا۔ اس تعلق کو تلاش کرنے کے لیے کسی ملک، قوم یا دور کے معاشی ڈھانچے اور اس ڈھانچے پر بننے والی زندگی اور اس کی تاریخ کو بڑی گہری نظر سے دیکھنا چاہیے۔ اسی کے ساتھ الگ الگ ہر ادیب کے شعور کا مطالعہ بھی اس نظر سے کرنا ہوگا کہ اس کا تعلق سماجی ارتقا کے ساتھ کس قسم کا ہے۔ فلسفہ مادیت کے بعض مبلغوں نے اس مسئلے کو خالص میکانکی نظر سے دیکھا ہے اور اس حقیقت کو نظر انداز کر دیا ہے کہ ماڈی حالات انسان پر اثر انداز ہوتے ہیں لیکن صرف انفعالی طور پر نہیں بلکہ انسان خود سماج اور فطرت کے خلاف جدوجہد کر کے مادی حالات میں تغیر پیدا کرتا ہے اور حالات بدلنے کے دوران میں خود بھی بدل جاتا ہے۔ یہ عمل میکانکی طور پر اثر قبول کرنے سے بالکل مختلف ہے۔ ایک صورت میں انسان بالکل بے اختیار نظر آتا ہے۔ دوسرے صورت میں باشعور اور صاحب اقتدار دکھائی دیتا ہے۔ ادب کی سماجی اہمیت اس وقت تک سمجھ میں نہیں آسکتی جب تک ہم ادیب کو باشعور نہ مانیں اس لیے ادب کا ماڈی تصور سب سے پہلے اس حقیقت پر زور دیتا ہے کہ ادب انسانی شعور کی وہ تخلیق ہے کہ جس میں ادیب اپنے ذہن سے باہر کے ماڈی اور خارجی حقائق کا عکس مختلف شکلوں میں مختلف فنی قیود اور جمالیاتی تقاضوں کے ساتھ پیش کرتا ہے۔ دوسری بات یہ ہے کہ یہ عکس فوٹوگراف کی طرح ساکن یا بنا بنایا نہیں ہوتا بلکہ متحرک اور زندہ حقیقتوں کا متحرک عکس ہوتا ہے۔

اب یہ سوال پیدا ہوتا ہے کہ کسی مخصوص دور کے ذرائع پیداوار اور اس دور کے ادب یا فنون لطیفہ کا رشتہ کس طرح ظاہر ہوتا ہے اس کو واضح ہونا چاہیے۔ اگر ہم اس کو مثال سے سمجھانا چاہیں تو اس کی ایک اچھی مثال ابتدائی انسانی سماج میں مل سکتی ہے، جہاں سماج پیچیدہ نہیں تھا، ذرائع پیداوار سیدھے سادے تھے۔ ایک ساتھ مل جل کر کام کرنے میں ابتدائی انسان کو اندازہ ہوا کہ ایک آہنگ کے ساتھ کام کرنے، مخصوص قسم کی آوازیں نکالنے اور جسم کو ایک خاص طرح حرکت دینے میں کام جلد بھی ہوتا ہے، تھکن بھی کم ہوتی ہے اور اچھا بھی معلوم ہوتا ہے۔ اس لیے ان حرکات وسکنات، آوازوں اور بولیوں کو انھوں نے اپنے کام کے طریقوں اور ذہنی تفریح کے ذریعوں سے وابستہ کرلیا۔ یہی زبان رقص، موسیقی اور شاعری کی بھدی مگر فطری ابتدا تھی جس کا تعلق براہِ راست پیداوار کے ذرائع سے تھا۔ سماج اور ذرائع پیداوار میں جتنی پیچیدگی بڑھتی گئی فنون لطیفہ اور ادب سے ان کا تعلق بھی پیچیدہ ہوتا گیا۔

اس سلسلے میں ایک اور بات یاد رکھنا ضروری ہے۔ ذرائع پیداوار اور ادب کے رشتہ کو تسلیم کرتے ہوئے یہ ماننا غلط ہوگا کہ دونوں کے زوال یا ارتقا کی سطح بھی یکساں اور متناسب ہوگی۔ کسی ملک کی تاریخ دیکھی جائے تو معلوم ہوجائے گا کہ معمولی سماجی ارتقا کی صف میں بھی اعلیٰ ادب پیدا ہوا ہے۔ یونان نے غلامی کے عہد میں افلاطون، ارسطو، ایس کائی لس اور یوروپیڈیز ہی کو نہیں بلکہ ہومر کو بھی جنم دیا۔ یہ سمجھنا بھی درست نہ ہوگا کہ ایک عہد کا ادب اسی عہد کے ساتھ ختم ہوجاتا ہے اور نئے عہد میں ماضی سے سارے رشتے توڑ کر نیا ادب سر ابھارتا ہے۔ اس کی ایک کھلی ہوئی وجہ تو یہ ہے کہ عہد کے پیداواری رشتے دوسرے عہد کی انقلابی منزل میں داخل ہوتے ہوئے بہت سی عبوری اور ارتقائی منزلوں سے گزرتے ہیں اور انسانی ذہن جب تک پوری شعوری کوشش سے تغیر کی کشمکش کو نہ سمجھے، ایک دور کا دوسرے دور سے الگ کرنا اس کے لیے دشوار ہوجاتا ہے۔ کسی عہد کے تمام ادیب شعور کی ایک ہی سطح پر نہیں ہوسکتے۔ ذہنوں پر خاندانی، طبقاتی اور سماجی ورثوں کا بوجھ ہوتا ہے جسے زندگی کی کشمکش کو سمجھے بغیر اتار پھینکنا تقریباً ناممکن ہے۔ اسی لیے کہا گیا ہے کہ جب ایک دفعہ ادبی روایتیں جڑ پکڑ لیتی ہیں تو آسانی سے ختم نہیں ہوتیں اور معاشی ڈھانچے کے بدل جانے کے بعد بھی باقی رہتی ہیں۔ جو لوگ ادب کی مادی ترجمانی پر الزام لگاتے ہیں کہ اس طرح ادب کو ادب کے نقطۂ نظر سے دیکھنے کے بجائے محض معاشی تغیرات یا طریق پیداوار میں تبدیل ہوجانے والے اثرات کے ماتحت دیکھا جاتا ہے وہ

درحقیقت اس رشتے کے مفہوم کو نہیں سمجھتے۔ اصل بات یہ ہے کہ مادی حقائق زبان، اسلوب، انداز بیان اور محسوسات کے اتنے دائروں سے گزر کر ادبی پیکر اختیار کرتے ہیں کہ انھیں نیچرل سائنس کا سطح پر رکھ کر نتائج نہیں نکالے جاسکتے۔ یہ بالکل صحیح ہے کہ گو ادب کی تخلیق میں ادیب کا وہی دماغ اور وہی شعور سرگرم عمل رہتا ہے جس کی تعمیر و تشکیل مادی معاشی حالات سے ہوئی ہو۔ لیکن دوسرے اثرات بھی اپنا عکس چھوڑتے رہتے ہیں۔ جس مادی فلسفے کے نقطۂ نظر سے اس وقت تک کی گفتگو کی گئی ہے اس نے اس پر بھی زور دیا ہے کہ ادب کے مطالعہ کے لیے جو جمالیاتی انداز نظر اختیار کیا جاتا ہے وہ خود اسی مادی نظام کا آفریدہ ہوتا ہے جو طریق پیداوار سے وجود میں آتا ہے اس سے بہت سے وہ عناصر جو بظاہر معاشی اسباب سے بے تعلق نظر آئیں گے اور مذہبی، فلسفیانہ، تہذیبی یا ادبی روپ اختیار کر کے ادبی تخلیق میں کارفرما ہوں گے ان کو بھی انھیں مادی حقائق کا جزو قرار دینا ہوگا۔ جمالیاتی احساس خود اس ماڈی وجود کے دائرے کے باہر نہ جاسکے گا جو موجود ہے، ہاں اس وقت البتہ اس میں تبدیلی ہوگی جب واقعی زندگی کے بنیادی ڈھانچے میں تبدیلی کی ضرورت کا احساس ہوگا۔

یہاں پہنچ کر اس بات کو واضح طور پر سمجھ لینا چاہیے کہ علمی حیثیت سے ماڈی نقطۂ نظر کا پتہ یونانی فلسفیوں ہی کے زمانے سے چلتا ہے کیوں کہ اگر ایک طرف افلاطونی حقیقت کی جستجو مادی زندگی کے ماورا کسی ان دیکھی دنیا میں کرتا تھا تو ڈیما کریٹس مادی طور پر سبب اور نتیجہ کے تعلق پر زور دیتا تھا، کسی نہ کسی شکل میں عینیت اور مادیت میں کشمکش اس وقت تک چلی آرہی ہے اور بھیس بدل بدل کر مختلف فلسفیانہ سماجی اور ادبی تحریکوں میں ظاہر ہوتی رہتی ہے لیکن جس فلسفہ نے مکمل طور پر دونوں کو الگ کر دیا اور تغیر کا ایسا مادی اور سائنٹفک نظریہ پیش کیا جس سے ہر جگہ ان کی شکلیں پہچانی جاسکیں وہ مارکسزم ہے۔ اس وقت تک جس مادی نقطۂ نظر کا ذکر کیا گیا ہے وہ کم و بیش اسی پر مبنی ہے۔ اس فلسفے کے بانیوں اور مبلغوں نے اس کو سماج کے بھی مظاہر پر منطبق کر کے دیکھا ہے اور خاص کر ادب کی مادی بنیادوں کو واضح کرنے کی کوشش کی ہے۔ اس لیے جب بھی ادب کے مادی تصور پر غور کرنے کی ضرورت ہوگی تو اسی فلسفے کے اصولوں کو سامنے رکھنا ہوگا کیونکہ دوسرے مادی اور عمرانی فلسفے تغیر کے تمام پہلوؤں کو ایک ساتھ حرکت کرتے ہوئے نہیں دیکھتے۔ بہرحال ادب چونکہ بظاہر ایک فرد کے ذہن سے نکلا ہوا کارنامہ معلوم ہوتا ہے اس لیے عام طور پر لوگ اس کی مادی حیثیت پر غور کرتے ہوئے الجھن محسوس کرتے ہیں۔

ان کے دل میں اس طرح کے سوالات پیدا ہوتے ہیں کہ جب ادب فرد کے خیالات کا نتیجہ ہے تو اس میں اجتماعی سماجی حقائق کی جستجو کرنا کہاں تک درست ہوگا؟ کیا فرد اور سماج میں تصادم نہیں ہوتا؟ کیا یہ ضروری ہے کہ فرد سماجی زندگی کا پابند ہو؟ تصور پرست اور انفرادیت پسند فلسفیوں اور مفکروں نے طرح طرح کے سوالات پیدا کیے ہیں اور مادی نقطۂ نظر پر یہی اعتراض کیا ہے کہ اس میں فرد اور شخصیت کو نظر انداز کر دیا جاتا ہے یہ اعتراض بھی بے بنیاد ہے کیوں کہ فرد کو سماج کے باہر ایک وحدت سمجھ کر اس کے خیالات اور تجربات کو سمجھنے کی کوشش بے سود ہوگی۔ خیالات انسانی ذہن میں خارجی اور مادی حقیقتوں کے عکس کی حیثیت سے نمودار ہوتے ہیں جنھیں انسان کا شعور یا تو خواہشوں سے ہم آہنگ پاتا ہے مخالف یا کسی قدر ہم آہنگ پاتا ہے اور کسی قدر مخالف انھیں قبول کرتا ہے یا رد، اور یہ عمل کسی نہ کسی قسم کے جذباتی ذہنی یا مادی سکون کے لیے ہوتا ہے۔ کم سے کم ایک نارمل انسان یہی کرتا ہے اور اس طرح اس سماجی دائرہ میں آجاتا ہے جس میں اسی کی طرح اور انسان بستے سوچتے اور عمل کرتے ہیں اور اس کا رشتہ اپنے طبقے سے مثبت یا منفی شکل میں قائم ہو جاتا ہے۔ مادی فلسفہ میں تو انسان ہی سب کچھ ہے۔ اسے کسی حالت میں نظر انداز کیا ہی نہیں جاسکتا۔ ہاں اس میں کسی ایسے انسان کا تصور البتہ نہیں کیا جاسکتا جو کسی خاندان، گروہ طبقہ یا سماج سے تعلق ہی نہ رکھتا ہو۔ چونکہ یہ سارے رشتے معاشی اور سماجی ہیں اس لیے ہر ادیب کو بھی اسی کسوٹی پر پرکھنا پڑتا ہے اور اس کے تخلیقی کارناموں کو زیادہ سے زیادہ خیالی ماننے کے بعد بھی اسے ان سماجی رشتوں سے باہر دیکھنا ناممکن ہو جاتا ہے۔

یہاں اس بات کی وضاحت غیر ضروری معلوم ہوتی ہے کہ مکمل اشتراکی سماج کے علاوہ ہر سماج اپنے ذرائع پیداوار کے لحاظ سے طبقوں میں بٹا ہوا ہوتا ہے اور عام طور پر ہر شخص کا ذہن اس کے طبقاتی مفاد سے وابستہ ہوتا ہے لیکن یہ کوئی لازمی بات نہیں ہے۔ انسان اپنی شعوری کوشش سے اپنے طبقاتی تصورات چھوڑ سکتا ہے۔ ایسی حالت میں اس کا طبقہ وہ طبقہ ہو جائے گا جس کے مفاد کے لیے وہ جدوجہد کرتا ہے اور چونکہ ذرائع پیداوار پر قبضہ رکھنے والوں اور محرومیوں میں اپنے حقوق اور مفاد کے لیے کشمکش جاری رہتی ہے اس لیے عام طور سے یہ بات تسلیم کر لی جاتی ہے کہ کسی نہ کسی شکل میں ادیب کے شعور نے بھی اس کشمکش کو اپنے ادب پارے میں پیش کیا ہوگا۔ ادیب اگر طبقاتی شعور نہ رکھتا ہوگا تو اس کا اظہار بھی بہت واضح شکل میں نہ ہوگا، کیوں کہ مادی فلسفہ لاشعور کی اہمیت کو تسلیم نہیں کرتا اس لیے محض معمولی حد تک ادیب کے

لاشعوری عمل کو پیش نظر رکھتا ہے۔ تحلیل نفسی میں اسے جو اہمیت حاصل ہے وہ مادی فلسفہ کی ضد ہے اور انسانی فطرت کو ایک ناقابل حل معمہ بنا دیتی ہے جو محض جبلتوں کے سہارے عمل اور زندگی کی منزلیں طے کرتی ہے۔

ادیب کی طبقاتی نوعیت کے سلسلہ میں یہ بحث بھی اٹھتی ہے کہ ماضی کے اعلیٰ ادیبوں کے تخلیقی کارناموں پر کس طرح نگاہ ڈالنا چاہیے، کیا ادیب کی طبقاتی نفسیات اسے بالکل مجبور کرتی ہے کہ وہ حقیقت کو اسی طرح دیکھے یا وہ خارجی مادی حقائق کی تصویر کشی اپنے شعور کی سطح کے مطابق کرتا ہے؟ اس سوال کے جواب پر کئی باتوں کا دارومدار ہے۔ اگر ادیب محض اپنے طبقے کی نفسیات پیش کرنے پر مجبور ہے تو پھر سماج میں اس کی ذمہ داری کا بھی کوئی سوال پیدا نہ ہوگا اور ادیب صرف طبقاتی نہیں، ایک طرح کے روحانی جبر کا بھی شکار ہوگا۔ اگر ہم اسے صحیح تسلیم کرلیں تو ماحول اور ادب کا یہ تعلق پھر ایک میکانکی شکل پیش کرتا ہے جس میں ادیب ایک مجہول حیثیت اختیار کرلیتا ہے۔ ادب کا مادی تصور ادیب سے ہر دور کے حقائق کی روشنی میں واقعات کو اس طرح پیش کرنے کا مطالبہ کرتا ہے کہ اس دور کی (یا جس دور کی وہ ترجمانی کرتا ہے) ساری تہذیبی کشمکش نگاہوں کے سامنے آجائے اور یہ محسوس ہو کہ ادیب نے اپنے طبقاتی تنگ نظری سے بلند ہوکر زیادہ مکمل حقیقت کو پیش کرنے کی کوشش کی ہے۔ ماضی کا ادب اسی طرح حال کا تہذیبی ورثہ بنتا ہے۔ موجودہ ادب، فنون لطیفہ اور تہذیب اسی وقت مفید اور اعلیٰ بن سکتے ہیں جب انھیں ماضی کے سہارے انسانی سرمائے سے فیض حاصل کرنے کا موقع ملا ہو۔ اچھے فنکاروں نے ہر دور میں طبقاتی حد بندی کے طلسم توڑ کر عام انسانوں کے دلوں کی آرزوئیں حسین الفاظ اور رنگین پیکروں میں پیش کی ہیں اور اس طرح انسانی سرمایہ تہذیب میں اضافہ ہوتا رہا ہے اسی وجہ سے مادیت پسند فلسفی اور مفکر ادیبوں سے اس بات کا مطالبہ کرتے ہیں کہ وہ اپنے ذہن کی گرمی اور قلم کی طاقت کو محنت کش عوام کی ترجمانی اور خدمت کے لیے وقف کردیں۔

جو لوگ اپنے طبقاتی مفاد یا ذہنی کجروی کی وجہ سے اس نقطۂ نظر کے مخالف ہیں وہ ادیبوں سے 'خالص ادب' کا مطالبہ کرتے ہیں، اگر غور سے دیکھا جائے تو یہ ایک ناممکن بات کا مطالبہ ہے کیونکہ ادب کا موضوع جیسے ہی انسان بنتا ہے وہ کسی نہ کسی نقطۂ نظر کا ترجمان بھی بن جاتا ہے۔ ادیب لاکھ غیر جانب دار رہنے کی کوشش کرے اس کے کردار، اس کا موضوع، اس کے خیالات کسی نہ کسی قسم کی جانداری کا پتہ ضرور دیتے ہیں اور پروپیگنڈے سے بچنے کی دھوکے

میں وہ بعض دوسری باتوں کا پروپیگنڈہ کرنے لگتا ہے۔ فلسفہ مادیت سے متاثر ادیب شعوری طور پر جانبدار ہوتا ہے یہ جانبداری سیاسی، سماجی، تہذیبی، فلسفیانہ کسی شکل میں بھی نمودار ہوسکتی ہے۔ وہ اس جانبداری سے ڈرتا یا شرمندہ بھی نہیں ہوتا کیونکہ وہ کسی قسم کی ناانصافی، ظلم، انسان دشمنی، مایوسی، بدصورتی یا تنگ نظری کا ترجمان یا نمائندہ نہیں ہے بلکہ ان قدروں کی اشاعت کر رہا ہے جو عام انسانی مسرتوں میں اضافہ کرتی ہیں۔

اوپر کی سطروں میں فلسفۂ مادیت کے جمالیاتی نقطۂ نظر کی طرف اشارہ کیا جا چکا ہے، فطرت میں حسن، انسان میں حسن اور زندگی میں حسن کا اندازہ انسان نے اپنی عملی زندگی میں مسرت کے اضافہ کے لحاظ سے کیا ہے۔ اس کے دل میں جو احساس حسن پیدا ہوتا ہے وہ خارجی حقائق کے شعور اور ادراک کا نتیجہ ہے جسے انفرادیت سے گزر کر اجتماعی حیثیت حاصل ہوگئی ہے۔ موضوع اور مواد کا تعلق، اسلوب، ہیئت اور فنی خصوصیات کیا ہے؟ اس کو بھی اسی نظر سے دیکھنا چاہیے۔ فنی خصوصیات کا ارتقا بھی موضوع کا صحیح اور زیادہ سے زیادہ پر اثر شعور حاصل کرنے کے سلسلے میں ہوا ہے اور دونوں کا مطالعہ ایک ساتھ کیا جا سکتا ہے، اس طرح ادب کا مادی تصور ہر ادبی مسئلے کا جائزہ لیتا ہے اور ادب کو انسانی سماج اور تہذیب میں وہ جگہ دلاتا ہے جس کا تعلق اس انسانی شعور سے ہے جو سماجی معاشرتی اور طبقاتی ارتقا سے وجود میں آیا ہے اور سماجی رشتوں کے بدلنے سے بدل سکتا ہے، اس نقطۂ نظر کے تسلیم کر لینے سے اہم نتیجہ یہ برآمد ہوتا ہے کہ ادیب سماجی اور تہذیبی ارتقا کی کشمکش اور تعمیر و تشکیل حیات کی جدوجہد میں ایک ذمہ دار، باشعور اور حساس فرد کی حیثیت سے شریک ہوتا ہوا معلوم ہوتا ہے جس کی کاوشیں سیاسی، سماجی اور سائنٹفک کام کرنے والوں کی طرح اہم ہوتی ہیں۔

اس ساری بحث سے جو ادبی اور تنقیدی نقطۂ نظر وجود میں آتا ہے اور جو ادبی تخلیق اور تنقید دونوں کے لیے ایک اصول کی حیثیت سے کام میں لایا جاتا ہے اسے 'اشتراکی حقیقت پسندی' یا 'سماجی حقیقت نگاری' کہہ سکتے ہیں۔ فنی اظہار کا یہ اصول ہر فنکار کی رہنمائی کرسکتا ہے۔ حقیقت نگاری کی مختلف تعبیریں پیش کی گئی ہیں جن سے مختلف اور بعض اوقات متضاد نتائج برآمد ہوتے ہیں اس لیے اس حقیقت پسندی کو جو مادی تصور تاریخ سے پیدا ہوتی ہے اور دوسری طرح کی حقیقت نگاریوں سے الگ اور ممتاز کرنے کے لیے اشتراکی یا سماجی تجدید ضروری قرار پائی۔ اس انداز نظر یا اصول کا مطالبہ یہ ہے کہ فنکار کو حقیقت کا ادراک اس طرح کرنا چاہیے کہ حقیقت اپنی

ارتقائی اور انقلابی شکل میں تمام تاریخی اور مادی پہلوؤں کو نگاہ میں رکھتے ہوئے اس کے فن میں مشکل ہو۔ اس کی یہ کاوش انفعالی نہیں ہو سکتی بلکہ لامحالہ اس کا مقصد یہ ہوگا کہ عوام کے شعور میں اس فن کے مطالعہ سے ایسا تغیر پیدا ہو جو اشتراکیت کی سچائی، خوبی اور برتری کے تصورات کو راسخ کرے۔ بہ ظاہر یہ سیدھی سی بات معلوم ہوتی ہے لیکن جب کوئی ادیب یا نقاد اسے تسلیم کرے گا تو اسے ہر حقیقت کی نوعیت، ماہیت اور سماجی اہمیت کا اندازہ کرنا ہوگا، سماج کے تشکیلی عناصر کو دیکھنا ہوگا اور واقعات کی بنیادوں کو سمجھنا ہوگا اسی وقت وہ یہ جان سکے گا کہ کون سے حقائق زندگی کو کس جانب لے جا رہے ہیں اور لے جا سکتے ہیں۔ ہر لحہ بدلتی ہوئی اور متحرک دنیا میں حقائق کی اصل نوعیت کا گرفت میں لانا آسان نہیں، وہی فنکار یا ادیب اس سے اچھی طرح عہدہ برآ ہو سکتا ہے جو جدلیاتی نقطۂ نظر رکھتا ہے اور حقائق کے سمجھنے میں اس سے کام لیتا ہے۔ ظاہر ہے کہ یہ چیز حقیقت نگاری کے معمولی تصور سے بالکل مختلف ہے۔ اس میں تاریخی حقیقت، احساس فن اور تصور زندگی سب مل کر ایک ہو جاتے ہیں۔ یہی ادب کا مادی تصور ہے جو فن کے تنوع کا مخالف نہیں ہے، جدت برائے جدت اور ہیئت پرستی کا مخالف ہے، جو ادب کے کھوکھلے پن، بے اثری، میکانکی اور بے رنگ حقیقت نگاری اور بے مقصدی کا مخالف ہے۔ یہی ادب کو جاندار، خوبصورت، انسان دوست بنانے کا تصور ہے۔

ادب اور افادیت

قوموں کی جہدِ آزادی اور تکمیل انقلاب میں قوم کی پوری شخصیت اجتماعی طور سے کام کرتی ہے اس لیے ادب میں بھی اس کا اظہار ہوتا ہے کیونکہ ادب اس شخصیت سے بالکل الگ کوئی وجود نہیں رکھتا۔ زیادہ سے زیادہ یہ کہا جاسکتا ہے کہ یہ اجتماعی شخصیت، انفرادی شخصیت کے ذریعے سے خود کو ظاہر کرتی ہے، جو حالات سے متاثر بھی ہوتی ہے اور حالات کو متاثر بھی کرتی ہے۔ فن کے نقطۂ نظر سے شاید بعض حضرات اِسے 'اظہارِ محض' قرار دیں لیکن موضوع کا آئینہ اس لطافت کے لیے کثافت بھی فراہم کرتا ہے اور سچ یہ ہے کہ اِسی میں ادب کا جلوہ دیکھا جاسکتا ہے یعنی ادب بغیر موضوع کے ادب نہیں ہوتا اور موضوع شخصی ہو یا غیر شخصی اس میں ادیب کی انفرادی اور اجتماعی شخصیت کا عکس نظر آ ہی جاتا ہے ادب کے اس پہلو پر غور کرنے میں ایک اور سوال ضرور سامنے آتا ہے وہ یہ کہ ادیب اپنے خیالات میں کس حد تک آزاد ہے، اُن کے اظہار میں کس حد تک آزاد ہے اور یہ آزادی مطلق ہے یا اضافی؟ یہ انسانی جبر و اختیار سے الگ ایک خالص عملی مسئلہ ہے جس سے ہر فرض شناس اور حساس ادیب کو سابقہ پڑتا رہتا ہے۔ کیونکہ جب کوئی کچھ لکھے گا تو ایک محدود زبان کی علامات استعمال کرے گا اور اپنے خیالات کو اُن حدوں کے اندر رکھے گا جو اس کا شعور اس پر عاید کرتا ہے۔ آزادی کے مطلق تصور کی نفی اسی جگہ ہوتی ہے لیکن اس کا یہ مطلب نہیں کہ یہ حد بندی کسی بیرونی دباؤ کا نتیجہ ہوگی، نہیں بلکہ ادیب کا فنی شعور اور انسانی ضمیر دونوں یہ پابندی خود اپنے اوپر عائد کریں گے۔

بات یہ ہے کہ عام انسانوں کی طرح ہر ادیب بھی زمان و مکان کے کسی خاص دائرے میں پیدا ہوتا ہے اور اس سے الگ یا دور رہنے کے دعووں کے باوجود کسی نہ کسی شکل میں اس سے وابستہ رہتا ہے۔ اس طرح اس کی شخصیت کی تعمیر کچھ ایسے عناصر سے ہوتی ہے جو خارج میں اپنا وجود رکھتے ہیں اور افکار و خیالات پر مسلسل ان کا دباؤ پڑتا رہتا ہے۔ اس میں کسی حد تک جبر کی

کارفرمائی بھی نظر آتی ہے۔ وہ پابندی جو ادیب کا ضمیر خود اپنے اوپر عاید کرتا ہے اس کی حیثیت دوسری ہے۔ ضمیر آزاد ہے لیکن ادیب اپنے ذوق، عقیدے، نقطۂ نظر اور طریق اظہار سے خود کو پابند بنا لیتا ہے۔ اس پابندی کو وہ مختلف وجوہ سے قبول کر لیتا ہے اور پسند کرتا ہے، اسی کو اُس کی انفرادیت کہہ سکتے ہیں۔ اب اگر انھیں سماجی روابط اور ضمیر کی پابندیوں کا تجزیہ کیا جائے تو ہر ادیب اور شاعر کے ادبی اور سماجی شعور سے وجود میں آنے والے کارنامے کی اصل قدر و قیمت متعین کی جا سکے گی۔ اگر ہم کچھ دیر کے لیے حقیقت پسند بن جائیں اور قدم زمین پر جما کر سوچیں تو یہ بات بڑی آسانی سے سمجھ میں آ سکتی ہے کہ کسی مخصوص قومی علاقے میں ایک ہی نقطۂ نظر رکھنے والے ادیب کیوں نہیں ملتے۔ اگر کسی سماج میں طبقات ہوں گے تو یہ بات قرین قیاس ہی نہیں لازمی بھی ہے کہ لوگوں کی ذہنی سطح مختلف ہو، اقدار کا تصور مختلف ہو، تہذیب کا مفہوم مختلف ہو اور اسی وجہ سے ادب سے لطف اندوز ہونے اور ادب کے ذریعے زندگی کی تشریح، تعبیر یا تنقید کرنے کا تصور بھی یکساں نہ ہو۔ اس تہہ در تہہ سماج میں جب ہم ادب اور فن کی گفتگو کریں گے تو اکثر و بیشتر ان لوگوں کو پیش نگاہ رکھیں گے جو ادب، فن اور زندگی کی عمومی اقدار سے آشنا ہیں۔ مکمل یکسانیت اور یک رنگی کا مطالبہ نہ صرف غلط ہوگا بلکہ ادیبوں کی انفرادیت کے سمجھنے میں رکاوٹ بھی ڈالے گا۔ دنیا کا کوئی ادیب یا شاعر ایسا نہیں پیش کیا جا سکتا جو پڑھنے والوں کے ہر گروہ یا ہر طبقے میں یکساں مقبول ہو۔ اس کے اسباب بہت واضح ہیں کیونکہ ہم ادیب اور شاعر کو آفاقی تصورات کی جدوجہد میں مصروف دیکھتے ہوئے بھی کسی نہ کسی تہذیبی مزاج اور ذہنی رویے سے وابستہ پاتے ہیں اور اس تہذیبی مزاج کے مطالبات ہر جگہ یکساں نہیں ہو سکتے جس ادب کو آفاقی کہا جاتا ہے، اس کے بعض حصے بھی اس کے ثبوت میں پیش کیے جا سکتے ہیں۔

جب یہ بات یقینی ہے کہ ادب زندگی ہی کا عکس پیش کرتا ہے (پیش کرنے والا اُسے جس طرح کے آئینے میں پیش کرے) تو ادیب کے ارادے اور مقصد کے مسئلے کو بڑی اہمیت حاصل ہو جاتی ہے کیونکہ مقصدِ اظہار ہی تخلیق کے جوہر کو چمکاتا اور اس میں نشتر کی تاب داری پیدا کرتا ہے۔ فن میں مقصد ایک بہت ہی بحث طلب مسئلہ ہے اور افلاطون اور ارسطو کے وقت سے آج تک ادیبوں، نقادوں اور فلسفیوں کے زیرِ غور ہے۔ انتہا پسندی کی منزل پر پہنچ کر اس کی صورت مضحکہ خیز ہو جاتی ہے۔ ایک گروہ کہتا ہے کہ ادب کو مقصد سے وابستہ کرنا ادب کی توہین ہے، دوسرا مقصد کو ادبیت سے بھی زیادہ اونچے مقام پر رکھتا ہے۔ حقیقت یہ ہے کہ مقصد بہت ہی

وسیع الذیل لفظ ہے، اس میں لطف و مسرت کی معمولی ذہنی کیفیت سے لے کر افادیت تک بہت چیزیں شامل ہیں۔ فن کاری کی حدوں کے اندر یہ سارے مدارج پیش کیے جاسکتے ہیں اور کامیابی کے ساتھ پیش کیے گئے ہیں۔ جو شخص ادبیات عالم کا مطالعہ اس نقطۂ نظر سے کرے گا کہ اس کی مدد سے وہ انسانی ارتقا، ذہنی کیفیات اور واردات، جذباتی نشیب و فراز اور افکار و عقائد کی تاریخ سمجھ سکے، اُسے اس بات کا احساس بڑی آسانی سے ہوجائے گا کہ ہر شاعر یا ادیب نے ارادے اور مقصد سے اپنے موضوع کا انتخاب کیا ہے اور جن اقدار حیات کو اُس نے پیش کرنا چاہا ہے انھیں ایک ایسے تاریخی یا ذہنی ماحول میں پیش کیا ہے جو اُس کے لیے حقیقی تھے۔ ہومر نے قدیم یونانی دیومالا کے پس منظر میں والمیک اور ویاس نے ہندوستان میں آریائی عقائد اور حکومت کی توسیع اور تنظیم کے آئینے میں ورجل نے رومن اقتدار اور رومن مذہبی عقائد کی روشنی میں، فردوسی نے ایرانی قوم پرستوں کے نشاۃ ثانیہ سے پیدا ہونے والے ماحول کو پیش نظر رکھ کر اور ملٹن نے مسیحیت کی پرجوش اصلاحی تحریک سے متاثر ہوکر خیر و شر، نیکی و بدی، مرگ و زندگی، علم و جہل اور پست و بلند تصور حیات کی تصویر کشی کی ہے۔ نصب العین اور فکر کی بلندی تخلیقی قوت کو بھی مہمیز کرتی ہے۔ نصب العین اور مقصد کیا ہو اس کا تعین صرف ادیب کا ضمیر کرسکتا ہے۔ یہی اس کی آزادی ہے لیکن یہ آزادی بھی مطلق نہیں ہے۔ اگر یہی بات ذہن نشین ہوجائے تو بہت سے سوالات کے جواب خود بخود سامنے آجائیں اور ادب اور زندگی کے تعلق کی نوعیت واضح ہوجائے۔

ادبی مسائل پر غور کرتے ہوئے سب سے بڑی الجھن ادیب کی آزادی اور نصب العین کی حدیں معین کرنے کے سلسلے میں پیدا ہوتی ہے۔ ادیب کی آزادی کا سوال نسبتاً نیا ہے اور کسی نہ کسی حیثیت سے فلسفۂ سیاسیات کے تابع ہوجاتا ہے لیکن مقصد اور غایت کی بحث بہت پرانی ہے اور اپنے وسیع تر مفہوم میں اخلاقیات کا جزو بن جاتی ہے جس سے کوئی انسانی عمل آزاد نہیں ہوسکتا۔ ہر انسانی نسل اپنے علم، شعور اور تہذیبی تصور کی روشنی میں اخلاق کی تعبیر نئی طرح کرتی ہے۔ اسی وجہ سے ہر ادبی نسل کے یہاں ایک نیا شعور اور نیا وجدان ملتا ہے، زندگی کے بدلتے ہوئے تقاضوں کی نئی تفسیریں ملتی ہیں۔ ایمرسن نے شاید انھیں باتوں کو پیش نظر رکھ کر کہا تھا کہ "ہر دور اپنے شاعر کا منتظر رہتا ہے۔" بعض اوقات تو ایسا معلوم ہوتا ہے کہ ہر دور کی آفاقیت اور نصب العینیت جداگانہ ہوتی ہے۔ اسے عصریت ہی کی اصطلاحوں میں سمجھا اور بیان کیا جاسکتا ہے کیونکہ وہی اصطلاحیں اپنے دور کی قوت فہم اور قوت احساس سے ہم آہنگ ہوتی ہیں۔ زبان، علامات، لہجہ، استعارہ اور تلمیحات کی

تبدیلی میں یہی راز ہے جسے نظر انداز کر دینے کی وجہ سے آفاقیت اور عصریت کا بنیادی رشتہ نگاہوں سے اوجھل ہو جاتا ہے۔

ادب اظہار خیال کا ایک مخصوص فن ہے جس کی تشکیل اور ترتیب میں کئی ابعاد کا یکجا ہونا لازمی ہوتا ہے۔ انھیں کے ناقص تناسب یا ناقص ترتیب سے ادب اپنی سطح سے نیچے گر جاتا ہے۔ ادب میں خیال، موضوع، مواد اور فکر کی موجودگی کی وجہ سے کوئی خالص ادبی نظریہ بن ہی نہیں سکتا۔ اس لیے ادیب کے شعور، ارادہ اور انتخاب کو بنیادی حیثیت حاصل ہو جاتی ہے۔ اس کے اندر جہاں موضوع اور فکر کو جگہ ملتی ہے وہیں شعور فن کو بھی۔ بعض لوگ دونوں کو ایک دوسرے سے بالکل الگ کر کے ایک کو دوسرے پر ترجیح دینے کی کوشش کرتے ہیں۔ منطقی حیثیت سے یہی طریقۂ کار بعض نتائج برآمد کر سکتا ہے لیکن اعلیٰ ادب میں ان کا امتزاج اتنا مکمل اور بھرپور ہوتا ہے کہ اس کی اہمیت اور عظمت کا صحیح اندازہ لگانے کے لیے ایک کو دوسرے سے الگ نہیں کیا جا سکتا۔ یہ درست ہے کہ ابتدائی تخلیقی عمل میں کبھی تحریک احساسِ فن کی طرف سے ہوتی ہے اور کبھی موضوع کی طرف سے لیکن آگے چل کر ادیب کی قوتِ تخلیق انھیں ایک میں سمو لیتی ہے۔ دونوں حالتوں میں نتیجہ ایک ہی ہوتا ہے۔ فن کی تخلیق، شعور فن اور شعور موضوع کے مکمل امتزاج سے وہ تیسری چیز وجود میں آتی ہے جسے ہم شعر و ادب کا نام دیتے ہیں۔ یہ بات البتہ یاد رکھنے کی ہے کہ فن اور موضوع کو ملانے کا کام ہر ادیب اپنے ہی ڈھنگ سے کرتا ہے۔ یہ کوئی میکانکی عمل نہیں ہے کہ ہر بار اس سے وہی پیکر تیار ہو۔ اگر ایسا ہوتا تو ہر ادیب و شاعر کا تخلیقی کارنامہ یکساں عظمت کا حامل ہوتا لیکن ہم جانتے ہیں کہ ایسا نہیں ہوتا۔ اس کی ہر ضرب، ضرب کلیمی نہیں ہوتی۔ نہ جانے کہاں فن کاری اور خیال کے یکجا کرنے میں اس آنچ کی کمی رہ جاتی ہے جس سے اکسیر بنانے والے کے ہاتھ وہ چیز نہیں آتی جس کا وہ طلب گار ہے۔

یہ سب کچھ اس لیے عرض کیا جا رہا ہے کہ فن کار کے ارادے اور نصب العین کی اہمیت کا اندازہ ہو۔ مقصد کو یہاں جس طرح پیش کیا گیا ہے، اسے یہ کہہ کر نہیں ٹالا جا سکتا کہ یہ ادب میں افادیت، مقصدیت یا تبلیغ کا پرچار ہے۔ ادب اس سے بلند تر ہے کیونکہ کسی دوسری طرح ادب کی حقیقت سمجھی ہی نہیں جا سکتی جیسا کہ کہا گیا مختلف فن کاروں کا طریق کار مختلف ہوگا اور ہر فن کار کو ایک حد تک انفرادیت بخشے گا لیکن یہ ممکن نہیں ہوگا کہ فن اور خاص کر ادب، ادیب کے ارادے اور نصب العین کی عظمت کے بغیر عظمت حاصل کر لے۔ اسی خیال سے ادب میں اظہار شخصیت

کا سوال بھی وابستہ ہے۔ سہل پسندی کی سطح پر اتر کر اکثر یا تو اس کو ایک معمولی سوال سمجھ کر نظر انداز کر دیا جاتا ہے یا شخصیت کی جستجو میں قدم ان اندھیروں میں جا پڑتے ہیں جہاں انسانی ارادے اور افعال لاشعور کی زنجیروں میں جکڑے نظر آتے ہیں اور فرد کا ہر عمل اس کا ہوتے ہوئے بھی اس کا نہیں ہوتا۔ دونوں صورتوں میں شخصیت کے وہ خط و خال سامنے نہیں آتے جس کا ہم آئے دن مشاہدہ کرتے رہتے ہیں اور جن کی مدد سے ہم افراد کو سمجھتے اور ان سے ذہنی، جذباتی یا سماجی رشتہ قائم کرتے ہیں۔ ہو سکتا ہے کہ بعض شخصیتوں کے پیچ و خم ہماری گرفت میں نہ آئیں لیکن فنی اظہار میں بہت سی باتیں سلجھ کر ہمارے سامنے آتی ہیں بشرطیکہ ہمیں ان کے پرکھنے اور دیکھنے کا سلیقہ ہو۔

یوں تو ہمیشہ فن کا مقصد عام زبان میں یہی رہا ہے کہ ایک ادیب، شاعر یا مصور اپنے جذبات اور محسوسات کو خاص فنی ذرائع سے دوسروں تک پہنچانے کی کوشش کرتا ہے لیکن ترسیل کا یہ عمل بے حد پیچیدہ ہوتا ہے اس لیے محض اتنا کہہ دینے سے حقیقت واضح نہیں ہوتی۔ ارادہ اور انتخاب کا سوال پھر اٹھتا ہے اور زبان کے استعمال پر منحصر ہو کر ادیب کے شعور فن سے وابستہ ہو جاتا ہے۔ ہر لکھنے والا کچھ کہنا چاہتا ہے، کسی زبان کے ذریعے کہنا چاہتا ہے اور کسی واقعے یا مفروضہ ہستی یا گروہ سے کہنا چاہتا ہے۔ اس کے سامنے فن کا جو تصور بھی ہو، ان منازل سے اس کا گزرنا لازمی ہے۔ اس طرح ہم جس پہلو سے بھی دیکھیں ادیب کا رشتہ سماجی زندگی سے قائم ہو جاتا ہے اور اس ادعا کے باوجود کہ وہ صرف اپنے لیے لکھتا ہے، لکھنے کے لیے لکھتا ہے اور اس کا جو جی چاہے وہی لکھتا ہے۔ کئی باریک زنجیریں اسے باندھے رہتی ہیں۔

جب صورتِ حال یہ ہو تو اس خیر و شر، حسن و قبح، صحت اور بیماری، علم و جہل، سود و زیاں کی دنیا میں ادیب کے مقصد، ارادے اور انتخاب کے اختیار سے کیونکر چشم پوشی کی جا سکتی ہے۔ ادیب زندگی کے کن تجربات اور کن حقائق کو پیش کرتا ہے، ایک تجربے کو دوسرے تجربے پر، ایک حقیقت کو دوسری حقیقت پر اور ایک نظریۂ کائنات کو دوسرے نظریۂ کائنات پر کیوں ترجیح دیتا ہے، اُس کے ذہن میں کوئی اخلاقی یا سماجی تصور، کوئی نظامِ اقدار ہے یا نہیں، یہ سوالات ہر ذہین اور حساس قاری کے یہاں لازمی طور پر پیدا ہوں گے اور ادب کے مطالعے کا کوئی طریقہ انھیں نظر انداز نہیں کر سکتا۔ یہ بات بالکل گمراہ کن معلوم ہوتی ہے کہ ادب کو صرف ادب کے نقطۂ نظر سے دیکھنا چاہیے، حالانکہ جو شخص یہ کہتا ہے کہ اگر اس سے پوچھا جائے کہ ادب کیا ہے تو وہ شاید ہی کوئی ایسا جواب دے سکے جس سے ادب زندگی کے مظاہرے سے کوئی الگ یا قائم بالذات

شے معلوم ہو۔ یہی وجہ تھی جو رچرڈس نے کہا تھا کہ تنقید ادب سے پیدا ہونے والے سوالات کے جواب اخلاقی، جمالیاتی اور نفسیاتی علوم میں تلاش کرنا چاہیے۔ اس طرح ادب کے سمجھنے اور اس سے پوری طرح لطف اندوز ہونے سے ادب کی قیمت گھٹتی نہیں، بڑھتی ہے کیونکہ اس کی مدد سے ہماری رسائی اس انسانی ذہن تک ہوتی ہے جو زندگی کو اُس کے ہر پہلو سے دیکھتا اور محسوس کرتا ہے اور فن کے مخصوص تصورات سے سجا بنا کر اس طرح پیش کرتا ہے کہ پڑھنے والے کے ذہنی افق پر نئے چاند ستارے نظر آنے لگتے ہیں۔ جی چاہے اس کو لطف اندوزی اور تفریح کہا جائے، جی چاہے شعور و علم کی توسیع۔ قاری کے حسبِ استعداد دونوں فرائض ہمیشہ انجام دیتا رہتا ہے۔

شاعر اور ادیب کی عظمت کا ایک پہلو یہ بھی ہے کہ ہر قوم، ملک اور ہر عہد میں ان کا مطالعہ کرنے والے ان سے مختلف طرح کی کیفیتیں حاصل کرتے رہے ہیں۔ ہومر کی لازوال نظمیں، شیکسپیئر کے ڈرامے، مہابھارت، راماین، فردوسی کا شاہنامہ، کالیداس کے ناٹک، پریم چند کی کہانیاں، فیض کی نظمیں، مختلف قسم کے پڑھنے والوں کو مختلف طرح متاثر کرتی ہیں اور کوئی انھیں اس متنوع ردعمل سے روک نہیں سکتا۔ اگر رامائن اور مہابھارت کا مطالعہ کرنے والا ان سے اپنا مذہبی جذبہ آسودہ کرتا ہے تو خالص ادبی پرکھ کرنے والے کو اس کا اختیار کس طرح حاصل ہے کہ وہ دوسرے کو ایسا کرنے سے روک دے! اگر کوئی شخص پریم چند کے ناولوں یا فیض کی نظموں میں سیاسی اور سماجی شعور کا جلوہ دیکھ کر مسرور ہوتا ہے تو ادب کے جمالیاتی عنصر سے کیف حاصل کرنے والا اسے کس طرح گمراہ قرار دے سکتا ہے! علمائے معاشیات نے شیکسپیئر کے ڈراموں اور بالزاک کے ناولوں سے معاشی اور سماجی حقائق پر استدلال کیا ہے، کیا یہ ان فن کاروں کی عظمت کا ثبوت نہیں ہے کہ ان کے شعر و ادب میں تفریح اور ادبی حسن سے زیادہ کچھ اور ہے جس پر اُس کی نگاہ جا سکتی ہے جس نے زندگی کے ان پہلوؤں کا مطالعہ اسی گہری نظر سے کیا ہے؟ مطلب یہ ہے کہ ادب کا وہ عنصر جسے کبھی 'غیر ادبی' کہا جاتا ہے، زبردست تہذیبی سرمایہ کا مالک ہوتا ہے اور لطف یہ ہے کہ وہ ادب کے جمالیاتی پہلوؤں سے لذت اندوز ہونے میں کسی طرح کی رکاوٹ نہیں ڈالتا۔ یہ درست ہے کہ اگر کوئی ناقد ادب کے محض 'غیر ادبی' پہلوؤں ہی کو ادب یا شاعر کا کمالِ فن سمجھے تو یہ ادب کے ساتھ بے ادبی ہوگی، اسے تنقید نہیں کہیں گے۔ (1962)

O

(عکس اور آئینے: پروفیسر سید احتشام حسین، سنہ اشاعت بار اول، اکتوبر 1962، ناشر: ادارۂ فروغ اردو، 37 امین آباد پارک لکھنؤ)

ادب کی جدلیاتی ماہیت

آج کل ادب اور ادبی تنقید کے سلسلہ میں اتنی متعدد، مختلف اور اکثر باہم متضاد رائیں سننے اور پڑھنے میں آرہی ہیں کہ ایک معمولی استعداد کا آدمی جو کسی خاص جماعت اور اس کے عقائد ونظریات سے کوئی خاص لگاؤ نہ رکھتا ہو کچھ حواس باختہ ہو کر رہ جاتا ہے اور اس کی سمجھ میں نہیں آتا کہ کیا مانے اور کیا نہ مانے۔ ادب کے متعلق اس وقت جو اصولی بحث اٹھائی جاتی ہے وہ آخر میں خلط مبحث ہو کر رہ جاتی ہے۔ اور اس کا سبب اس کے سوا کچھ نہیں کہ زندگی کی جو نئی قدریں پیدا ہو رہی ہیں ان سے ہم ابھی اچھی طرح مانوس نہیں ہو سکے ہیں۔ ہم زندگی کے مفروضات اور مسلمات پر نظر ثانی کرنے لگے ہیں، لیکن ابھی ہم صحیح طور سے یہ نہیں سمجھ سکے ہیں کہ اگر پرانے اصول وروایات کو منسوخ کر دیا جائے تو ان کی جگہ کیا ہو۔ اس وقت زندگی اور ادب کے متعلق جو خیالات رائج ہیں ان کو مجموعی طور پر دو مدرسوں میں تقسیم کیا جا سکتا ہے۔ ایک طرف تو وہ لوگ ہیں جو زندگی کے کسی شعبہ میں کسی قسم کا تغیر گوارا نہیں کر سکتے اور ہر چیز کو جوں کا توں اور جہاں کا تہاں دیکھنا چاہتے ہیں۔ یہ لوگ کسی طرح کی نقل وحرکت چاہتے ہیں یا نہیں، یا پھر الٹے پاؤں چل کر ماضی میں پناہ لینا چاہتے ہیں۔ ان کی سمجھ میں اتنی سی بات بھی نہیں آتی کہ کسی ایک نقطے پر ٹھہرا رہنا یا پیچھے کی طرف حرکت کرنا زندگی کا دستور نہیں ہے اور فطرت کبھی اس پر راضی نہیں ہو سکتی اگر ایسا ممکن ہوتا تو آج ماضی ماضی نہ ہوتا اور مستقبل کے کوئی معنی نہ ہوتے۔ دوسری طرف نئی نسل کے لوگ ہیں جو تغیر اور انقلاب اور ترقی کو زندگی اور ادب دونوں کی لازمی خصوصیت سمجھتے ہیں اور مستقبل کو ماضی اور حال دونوں سے بہتر اور زیادہ خوشگوار تصور کرتے ہیں۔ اس نئی جماعت میں ایسوں کی تعداد کافی ہے جو حیات انسانی کی تواریخ اور اس کے فلسفہ کو سمجھے ہوئے ہیں اور اس کی اصل وغایت کا صحیح تصور رکھتے ہیں۔ لیکن اسی گروہ میں ایسے لوگ بھی

ہیں جو انقلاب اور ترقی کا کوئی واضح تصور نہیں رکھتے اور بعض رائج الوقت الفاظ اور فقروں مثلاً 'ادب اور انقلاب' 'ادب اور سماج' 'ادب اور روح عصر' 'ادب برائے زندگی' 'اشتراکی ادب' وغیرہ کو بغیر سوچے سمجھے ہوئے اس طرح استعمال کرتے ہیں کہ آئی عقل گم ہو جاتی ہے اور معمولی سی معمولی بات گورکھ دھندا بن جاتی ہے۔ اس وقت ادب کے متعلق جو اصولی اختلافات اور نظری تصادم نظر آ رہا ہے اس کا سبب اگر ایک طرف پرانے تصور کا جمود اور صلاحیت ہے تو دوسری طرف نئے تصور کی غلط نمائندگی بھی ہے۔

ادب کے نئے تصور کی ابتدا مارکس کے فلسفہ سے ہوتی ہے اور اس کا تعلق اس عالمگیر اقتصادی تمدنی تحریک سے ہے جو اشتراکیت کے نام سے یاد کی جاتی ہے۔ مارکس مادہ کی اولیت کا قائل تھا اور اس کا فلسفہ مادیت کہلاتا ہے لیکن اس مادیت اور قدیم مادیت کے درمیان زمین و آسمان کا فرق ہے۔ مارکس مادہ کو متحرک بالذات مانتا ہے۔ حرکت مادہ کی فطرت ہے اور تغیر انقلاب اور ترقی اس کی دائمی غایت ہے۔ مادہ حرکت کرتا ہے اور یہ حرکت جدلیاتی ہوتی ہے یعنی ایک صورت خود اپنی تردید کرتی ہے اور اس تردید سے پھر نئی صورت پیدا ہوتی ہے جو پہلی صورت سے بہتر ہوتی ہے۔ گویا مثبت سے منفی اور منفی سے نیا مثبت وجود میں آتا ہے اور اس مثلثی حرکت کا سلسلہ کہیں ختم نہیں ہوتا۔ حرکت مادی ایک مسلسل اور غیر متناہی ارتقائی تواریخ ہے۔ مادہ کے اس نئے تصور کو اگر مان لیا جائے تو وہ تمام اختلافات ختم ہو جاتے ہیں جو مادہ اور نفس، جسم اور روح، خارجی اور داخلی اور عملی اور تصوری کے بے بنیاد امتیاز کی بناء پر پیدا ہو گئے ہیں۔ اس لئے کہ مادہ اور شعور میں دراصل کوئی تضاد ہے نہیں۔ شعور مادہ کے اندر موجود ہے اور اس کی ازلی اور ابدی خصوصیت ہے۔ مادہ کے ساتھ شعور بھی ادنیٰ سے اعلیٰ کی طرف مائل ہے اور مسلسل ارتقائی منازل طے کرتا چلا آ رہا ہے۔ مارکس کا فلسفہ ایک تاریخی ردعمل تھا اس بڑھتی ہوئی تصوریت اور ماورائیت کے خلاف جو ہم کو صرف ہوا اور بادل میں تیرنا سکھا رہی تھی اور ہماری ٹھوس اور سنگین دنیا کو ابخرات میں تحلیل کر رہی تھی۔ اس لئے مارکس نے مادہ پر اس قدر زور دیا اور اپنے نظریے کو مادیت کہنا ضروری سمجھا۔ ہمارے خیال میں مارکس کے مدرسہ فکر کو صرف 'جدلیت' کہنا کافی ہوتا، اگر ہیگل اور اس کے شاگرد اپنے تصوریت کو جدلیاتی تصوریت نہ کہہ چکے ہوتے۔ ان متصورین کی تعلیم یہ تھی کہ مادہ تصور کے تابع ہے اور شعور وجود کو متعین کرتا ہے۔ یہ ایسا ہی ہے جیسے کوئی ٹانگوں کی بجائے سر کے بل کھڑا ہو جائے۔ مارکس نے اس غیر فطری صورت حال کو

درست کیا اور یہ کہہ کر پھر ٹانگوں کے بل کھڑا کیا کہ اصل حقیقت وجود ہے اور شعور وجود کا تابع ہے۔ جوں جوں وجود ترقی کرتا اور سدھرتا جائے گا، شعور بھی اسی نسبت سے رچتا اور دور بدور اور منزل بہ منزل زیادہ مہذب اور زیادہ مکمل ہوتا چلا جائے گا۔ اب حیات انسانی اور اس کے اقتصادی اور تمدنی نظام کو اس جدلیاتی کی روشنی میں دیکھا جائے تو ہم چند نہایت واضح اور نا قابل تردید نتائج پر پہنچتے ہیں۔

انسانیت جماعت پسند جانور ہے۔ روز اول ہی سے اس نے اپنی زندگی کو اجتماعی ہیئت یا سماج کی صورت میں منظم کرنا شروع کیا اور اجتماعی ہیئت بھی کل نظام فطرت کی طرح جدلیاتی قانون کے ماتحت عہد بہ عہد بدلتی اور پہلے سے بہتر اور زیادہ پیچیدہ صورت اختیار کرتی گئی۔ ایک سماجی نظام نے اپنے مقدر کی تکمیل کر چکنے کے بعد خود اپنے اندر سے اپنی شکست کے اسباب پیدا کئے اور اپنے سے بہتر نظام کے لیے جگہ خالی کی۔ اسی طرح قبائلی نظام سے ساختی نظام اور ساختی نظام سے صنعتی یا مہاجنی نظام پیدا ہوا اور اب مہاجنی یا سرمایہ دارانہ نظام اپنا دور ختم کر چکا ہے اور اس کی جگہ اشتراکی نظام لینے والا ہے جو پرولتاری یا مزدوروں کا نظام ہوگا۔ ہم اس کو پرولتاری اس لیے کہتے ہیں کہ سرمایہ داری سے اس کو ممتاز کر سکیں ورنہ اشتراکیت کا نصب العین غیر طبقاتی اجتماعی ہیئت ہے جس میں محنت اور سرمایہ کی آویزش اور مزدور اور ساہوکار کا تصادم باقی نہ رہے۔ انسانی ہیئت اجتماعی اور انسانی تہذیب میں جو تواریخی انقلابات رونما ہوتے رہے ہیں ان کی تمام تر بنیاد ان مادی اسباب پر ہے جن کو اقتصادیات کہتے ہیں۔ انسان کی پہلی ضرورت روٹی ہے اور زندگی کا سارا نظام دراصل اقتصادی بنیاد پر قائم ہے۔ محنت، پیداوار اور تقسیم انسانی تہذیب کے بنیادی پتھر ہیں۔ ہماری زندگی کی نئی ضرورتوں نے معاشرتی نظام اور اجتماعی ہیئت کو بدلا اور نئی اجتماعی ہیئت نے ہماری سماجی اور شخصی زندگی میں نئی ضرورتیں پیدا کیں۔ عمل اور ردعمل کا یہ سلسلہ ابتدائے آفرینش سے جاری ہے اور ہمیشہ جاری رہے گا۔ دوسرے الفاظ میں انسانی تمدن کی ساری تواریخ دراصل اقتصادی تواریخ ہے۔ یہ کوئی ایسا دعویٰ یا مقولہ نہیں جو ہماری سمجھ میں نہ آئے یا جس کو تسلیم کرنے میں ہم کو کوئی معقول تامل ہو سکے۔ انسان ایک جاندار مخلوق کی حیثیت سے ترقی کرتا رہا ہے اور اس کی زندگی کے مختلف ادارے بدلتے اور ترقی کرتے رہے ہیں۔

مارکس کی تواریخی مادیت کا اصل موضوع تو اقتصادی اور تمدنی وحدت وارتقاء ہے لیکن اس

سے لازمی طور پر ادبیات کا نظریہ بھی متاثر ہوتا ہے۔ مارکس کہہ چکا ہے کہ وجود شعور کو متعین کرتا ہے۔ اس کا یہ قول بڑی اہمیت رکھتا ہے کہ "اپنے ماحول کے ساتھ میرا تعلق ہی میرا شعور ہے" انسان کے خیالات و جذبات اپنے زمانہ کے ماحول کی پیداوار ہوتے ہیں اور جو مادی اسباب کسی خاص ماحول کی تشکیل کرتے ہیں ان میں طریقہ پیداوار یا پیداوار کی غرض سے اقتصادی تنظیم سب سے زیادہ اہم بنیادی عنصر ہے۔ یہ ایک ایسا سادہ دعویٰ ہے جس سے خواہ مخواہ اختلاف کرنے کی کوئی وجہ نہیں۔ اس سے کس کو انکار ہوسکتا ہے کہ مختلف زمانہ میں لوگوں کے خیالات مختلف رہے ہیں اور ایک دور کا ادب دوسرے دور۔ کے ادب سے ممتاز ہوتا ہے؟ اب اگر اس کے یہ معنی نہیں ہیں کہ خارجی اور مادی اسباب و حالات کے ساتھ ہماری ذہنی اور داخلی زندگی بھی نئی شکلیں اختیار کرتی جاتی ہے تو پھر سمجھ میں نہیں آتا کہ اس کی دوسری تاویل کیا ہوسکتی ہے۔ کیا اس سے کسی کو بھی انکار ہوسکتا ہے کہ ایک ادیب یا فنکار کے تخیلی اختراعات نتیجہ ہوتے ہیں اس سے تعلق کا اس میل وگریز کا جو اس کو اپنے زمانہ کی دنیا اور اس کے حالات و واقعات سے ہوتا ہے؟ ہر تخیلی اکتساب اپنے وقت کی مادی اور حقیقی دنیا کا تخلیقی عکس ہوتا ہے۔ ادب غیر شعوری نتیجہ ہوتا ہے ادیب اور خارجی عالم اسباب کے درمیان جہدو پیکار کا۔ شاعر یا کسی دوسرے فنکار کے اندر جو تخلیقی اپج پیدا ہوتی ہے وہ دراصل ایک مطالبہ ہوتی ہے کہ موجودہ خارجی حقیقت کو بدلا جائے اور اس کو از سر نو پیدا کر کے پہلے سے بہتر صورت دی جائے مگر اس کے یہ معنی نہیں کہ ادیب یا شاعر یا فنکار قصد یا اہتمام کے ساتھ تبلیغی انداز میں ایسا کرتا ہے۔ اکثر اس کی تخلیقی اپج فطری ہونے کی بنا پر غیر شعوری ہوتی ہے اور وہ بیساختہ زندگی کی نئی تشکیل میں مددگار ہوتی ہے۔

ادب کے مارکسی یا ترقی پسند نظریہ پر ایک عام اعتراض یہ ہے کہ وہ فنکاری کے تمام کارناموں کو محض عکس بتاتی ہے۔ اقتصادی ضروریات اور اقتصادی محرکات کی یہ ایک نہایت ثقیل قسم کی غلط فہمی ہے۔ ہم کو افسوس کے ساتھ اعتراف کرنا پڑتا ہے کہ بعض غلط اندیش ایسے ہیں جو مارکس اور اس کے افکار کو مسخ کر کے پیش کرتے ہیں۔ مارکس نے کہیں مذہب یا فلسفہ یا ادب کو براہ راست اور شعوری طور پر اقتصادیات کا نتیجہ یا اس سے وابستہ نہیں بتایا ہے۔ یہ سچ ہے کہ زندگی کے مادی اسباب و ذرائع اور ان کے فراہمی کے طریقے ہمارے سماجی، سیاسی اور علمی میلانات پر بہت دور تک اثر انداز ہوتے ہیں لیکن یہ ایسا ہی ہے اور اس سے زیادہ کچھ نہیں کہ

پہلی اینٹ کے ٹھیک یا غلط رکھنے پر ایک عالیشان عمارت کا دارومدار ہو۔ہم سب جانتے ہیں کہ ایک محل بنیاد سے لے کر مینار و گنبد تک اینٹ، چونا، گارا اور دوسرے سامانوں سے بنا ہوتا ہے لیکن محل نہ اینٹ ہے، نہ چونا، نہ گارا اور نہ محض بنیاد۔عمارت کی ابتدا بنیاد سے ہوتی ہے لیکن ہم تو آراستہ اور پیراستہ کمروں میں رہتے ہیں اور مشکل ہی سے کبھی یہ خیال ہوتا ہے کہ پہلے بنیاد پڑی ہوگی اور پھر مسالوں اور دوسرے تعمیری سامانوں سے ساری عمارت تیار ہوئی ہوگی۔

مارکس کا ہم خیال اور شریک کار اینگلز جے بلاخ (J.Block) کو ایک خط میں لکھتا ہے:
''تواریخ کے مادی تصور کے مطابق جو عنصر تواریخ کا رخ متعین کرتا ہے وہ اصلی و مادی زندگی میں تخلیق اور تخلیق ثانی یعنی پیداوار اور پیداوار جدید (Production and Reproduction) ہے۔اس سے زیادہ نہ مارکس نے کبھی دعویٰ کیا نہ میں نے۔اس لئے اگر کوئی اس کو توڑ مروڑ کر یہ دعویٰ کرتا ہے کہ اقتصادی عنصر ہی اکیلا اور آخری محرک یا موثر عنصر ہے تو وہ اس کو (اصل دعویٰ) کو ایک بے معنی، خیالی اور بے تک فقرہ کی صورت میں تبدیل کر دیتا ہے۔اقتصادی صورت حال بنیادی چیز ہے لیکن مختلف اور متعدد بالائی تعمیریں بھی، مثلاً طبقاتی جدوجہد کی سیاسی صورتیں اور اس جدوجہد کے نتائج، کامیاب مقابلہ کے بعد فاتح طبقہ کے قائم کئے ہوئے دستور، قوانین اور پھر ان تمام واقعی سعی و پیکار کے مقابل فریقوں کے دماغ پر جو اضطراری اثرات ہوتے ہیں یعنی سیاسی، قانونی، فلسفیانہ نظریات، مذہبی خیالات اور ان کا ترقی کر کے ادعائی مدرسوں کی شکل اختیار کر لینا، یہ سب تاریخی مسابقت پر اپنا اپنا اثر ڈالتے ہیں اور اکثر اوقات ان مسابقوں کی شکل متعین کرنے میں غالب اور نمایاں حصہ لیتے ہیں۔'' اس بیان سے واضح ہو گیا کہ خارجی اور مادی حالات ہمارے خیالات و افکار کی تشکیل کرتے ہیں اور ہمارے خیالات و افکار خارجی اسباب و حالات کو بدلنے اور پہلے سے بہتر بنانے میں مدد کرتے ہیں۔اقتصادی اور سماجی نظام ادب پر اپنا اثر ضرور ڈالتا ہے لیکن پھر اپنی جگہ ادب بھی نئے نظام کا رخ متعین کرتا ہے۔اور عمل اور ردعمل کا یہ سلسلہ کہیں ختم نہیں ہوتا۔اقتصادیات ادب کی اندرونی ترکیب میں داخل ہے، لیکن ادب اقتصادیات کا غلام نہیں ہے۔خود مارکس اس حقیقت سے آگاہ تھا کہ کسی تاریخی عہد کی تہذیب یا فنکاری اجتماعی ارتقاء کی کسی مخصوص ہیئت کی آئینہ داری کرتے ہوئے بھی ایسا جمالیاتی اثر پیدا کر سکتی ہے جو اس تاریخی ماحول سے بلند و برتر ہو۔دنیا کے ادبیات اور فنون لطیفہ کے بڑے بڑے شہ پاروں کے غیر فانی ہونے کا راز یہی ہے کہ وہ ایک

دور اور ایک ماحول کی حقیقتوں کو ان کی اپنی سطح سے بلند کر کے نئی سطح پر از سرِ نو پیدا کرتے ہیں اور زندگی کی ارتقائی تخلیق کے محرک ثابت ہوتے ہیں۔ اگر ایسا نہ ہوتا تو ہومر، سفوکلیز، ورجل، ڈانٹے، شیکسپیئر، سعدی، حافظ، نظیری، میر، غالب، میر حسن، میر انیس، حالی وغیرہ آج صرف الماری کے خانوں کی زینت ہوتے اور اب ان کو کوئی نہ پڑھتا۔ اس اعتبار سے ہم کو ماننا پڑتا ہے کہ ہمارا جمالیاتی تجربہ ایک حد تک خود مختار قوت ہے۔ یہ بھی جدلیات ہی کا کرشمہ ہے کہ اقتصادی غیر اقتصادی ہو کر آخر میں جمالیاتی ہو جائے۔ اور اس طرح کہ پھر اس کی اصلی صورت کے آثار کہیں نظر نہ آئیں۔ ان تمام باتوں کو ذہن میں رکھتے ہوئے ہم کو اپنے ادیبوں اور شاعروں سے یہ مطالبہ کرنے کا حق ہے کہ وہ جو کچھ اپنے دل و دماغ سے پیدا کریں۔ وہ خلا کی پیداوار نہ معلوم ہوں۔ اگر ان کے کارناموں میں 1914ء کی جنگ یا غدر سے پہلے کی مہک بسی ہوگی تو ان کی قدر اور وقعت حنوط شدہ لاشوں سے زیادہ نہ ہوگی۔ ہمارے ادب میں اس بحرانی تشنج کی علامتیں وہ ہونا چاہئیں جو صرف سرمایہ داری اور صنعتی نظام کے اندرونی اور بیرونی تناقضات سے پیدا ہو سکتا تھا اور اس کو حامل ہونا چاہیے زندگی کی ان نئی قدروں کا جو ان تناقضات کا لازمی نتیجہ ہیں۔ یعنی ہمارے ادب میں بیک وقت موجودہ زندگی کے بگڑے ہوئے خمیر اور آئندہ زندگی کے اٹھتے ہوئے خمیر دونوں کی جھلک ہونا چاہیے۔ یہی ہے انقلابی ادب اور یہی ہے ترقی پسند ادب۔ لوگوں نے خواہ مخواہ سمجھ رکھا ہے کہ ترقی پسند ادب کے سر پر سینگ ہوتے ہیں اور وہ حملہ کرنے کے بہانے ڈھونڈا کرتا ہے۔

یہاں بجا طور پر یہ سوال کیا جا سکتا ہے کہ ادب کس حد تک پروپیگنڈہ یا آلہ نشر ہوتا ہے۔ یہ تو کھلی ہوئی سی بات ہے کہ ہر ادیب کچھ نہ کچھ خیالات رکھتا ہے جن کو وہ پیش کرتا ہے، لہٰذا ہر ادبی پارہ کسی نہ کسی خیال یا نقطہ نظر کی اشاعت ہوتا ہے۔ یہ بھی مسلمہ بات ہے کہ ہر ادیب اپنے محسوسات و افکار کو کسی نہ کسی اعتبار سے عوام کے لئے مفید اور باعث فخر سمجھتا ہے ورنہ وہ ان کی اشاعت کی تحریک اپنے اندر نہ پاتا۔ لیکن ادب اس معنی میں پروپیگنڈا نہیں ہوتا جس معنی میں کسی اخبار کا اداریہ پروپیگنڈا ہوتا ہے۔ ادب جماعتی اور طبقاتی خصوصیات کا حامل ہوتے ہوئے بھی محض ڈھنڈورا نہیں ہوتا۔ ادب اپنے عہد اور اپنے اجتماعی نظام کی پیداوار بھی ہوتا ہے اور دونوں سے ماورا بھی، ورنہ وہ انقلاب اور ترقی میں معاون نہیں ہو سکتا۔ ادب کو ٹھوس اور سنگین حقیقت سے پیچھے نہ رہنا چاہئے، اس کو زندگی کے ساتھ ہونا چاہیے اور جو ادب زندگی کے ساتھ

ہوگا وہ ایک ہی وقت میں ماضی کی یادگار، حال کا آئینہ اور مستقبل کا اشاریہ ہوگا۔ اقبال کی شاعری اگر ہم ان کی ملت پرستی سے قطع نظر کر لیں تو بہت کافی حد تک اس کی کامیاب مثال ہے جو بیک وقت ماضی کی مقدس میراث، حال کے اکتسابات اور مستقبل کے امکانات کا صحیح مرقع ہے۔

نئی نسل کے بعض جوشیلے نوجوان ترقی کے یہ معنی سمجھتے ہیں کہ ماضی سے بالکل رشتہ توڑ لیا جائے اور اسلاف کے کارناموں کو حرف غلط سمجھ کر بھلا دیا جائے۔ یہ ممکن نہیں۔ ترقی نام ہے تواریخی تسلسل کا۔ ماضی کے پیٹ سے حال اور حال کے پیٹ سے مستقبل پیدا ہوتا ہے۔ ترقی کی بنیاد گزشتہ اور موجودہ اکتسابات پر ہوتی ہے۔ ماضی کو اپنے سر کا بھوت بنالینا تو یقیناً آسیب کے قسم کی بیماری ہے لیکن ماضی سے یکسر انکار کر دینا بھی وہ بھی دماغی عارضہ ہے جس کو اصطلاح میں نسیان کہتے ہیں۔ ہم رجعت کے بغیر بھی ماضی کی قدر کر سکتے ہیں اور اس کے صالح عناصر کو مستقبل کی تعمیر میں لگا سکتے ہیں۔ تواریخی مادیت کا پہلا سبق یہی ہے کہ ایک نظام اور دوسرے نظام کے درمیان ربط و تسلسل ہوتا ہے۔ ایک تمدن گزشتہ تمدن کی ارتقائی صورت ہوتا ہے اور آئندہ تمدن کا پس منظر گویا ہر تمدن مخلوق بھی ہوتا ہے اور خالق بھی۔ ہم کبھی اس بات پر دھیان نہیں دیتے ورنہ ہم کو اسلاف کے کارناموں میں ایسے ارتعاشات محسوس ہو سکتے ہیں جو صاف پتہ دیتے ہیں کہ آئندہ نسل کے کارنامے کیسے ہوں گے اور اگر گوش ہوش سے کام لیا جائے تو انقلابی سے انقلابی ادب میں ہم کو اسلاف کی روایتی آواز کی گونج واضح طور پر سنائی دے گی۔ ادب کا کام یہ ہے کہ وہ اپنے آبائی میراث قبول کرے اور اس کو صحیح طور پر کام میں لا کر ترقی کے نئے اسباب مہیا کرے اور آنے والی نسل کے لیے پہلے سے بڑی میراث چھوڑ دے۔ ورڈ سورتھ نے ایک جگہ لکھا ہے: ''ایک روحانی برادرانہ اتحاد مردوں اور زندوں کو یعنی ہر زمانے کے نیک نفس، دلاور اور دانشمند افراد کو باہم مربوط کیے رہتا ہے۔ ہم لوگ بھی اس برادری سے خارج نہیں کیے جائیں گے۔'' مولٹن، شیکسپیئر پر لکھتے ہوئے بڑی بصیرت کیساتھ کہتا ہے ''ادب کی ہر صنف ایک پورے ادبی سلف کی وارث ہوتی ہے۔'' یہ سب باتیں ایسی حقیقتیں ہیں جن سے انکار کرنا تواریخ کی اصلیت سے انکار کر دینا ہوگا۔ ہم کو کبھی بھی اس حقیقت کو نظر انداز کرنا نہ چاہیے کہ زندگی کے دوسرے اکتسابات کی طرح ادب بھی بیک وقت وارث اور مورث دونوں ہوتا ہے لیکن یہ بھی یاد رہے کہ ہم ماضی کو بہر حال ماضی سمجھتے ہیں اور کسی طرح یہ گوارہ نہیں کر سکتے کہ وہ حال اور مستقبل کے مائل بہ ترقی حرکات میں خلل انداز ہوتا رہے۔

ہمارا ایک مطالبہ یہ ہے کہ ادب کو جماعتی ہونا چاہیے۔ اس نے ایک طرف تو ہمارے مخالفوں کو مغالطہ میں ڈال کر اعتراض کے لئے نیا بہانہ پیدا کر دیا ہے، دوسری طرف خود ہماری جماعت میں کچھ معصوم اور کچھ دیوانے ایسے ہیں جنہوں نے اس نعرہ کا نہ جانے کیا مطلب سمجھ رکھا ہے۔ اپنے مخالفوں کو تو ہم صرف اتنا یاد دلا دینا چاہتے ہیں کہ ادب کو جماعتی ہونا ہی نہیں چاہئے بلکہ وہ جماعتی ہوتا بھی ہے۔ کسی ملک میں کوئی دور ہم کو ایسا نظر نہیں آتا جس میں ادب نے کسی مخصوص جماعت کے خیالات اور جذبات و میلانات کی ترجمانی نہ کی ہو۔ ہر ادیب اپنی ساری انفرادیت لئے ہوئے فکر اور اسلوب دونوں میں کسی نہ کسی مدرسہ سے کچھ نہ کچھ تعلق ضرور رکھتا ہے۔ اردو شاعری کی تواریخ میں ذرا دبستان دہلی اور دبستان لکھنؤ کو یاد رکھئے اور پھر دور کیوں جایئے اپنے ہی زمانہ پر نظر ڈالئے۔ ترقی پسند جماعت کے ادبی اختراعات کو دفتر بے معنی سمجھ کر دریا برد بھی کر دیجئے تو بھی معترض جماعت جس کو ہم غیر ترقی پسند اس لئے کہیں گے کہ وہ رجعت پسند کہنے سے کچھ زیادہ خوش نہیں ہوتی، اس وقت جو کچھ ادبی تخلیق کر رہی ہے اس کا تعلق بھی اس کی اپنی جماعت ہی سے ہوتا ہے۔ ادب کا تعلق ہمیشہ کسی نہ کسی جماعت سے رہے گا اور ادیب کو بہر حال کسی نہ کسی حد تک جانبدار رہنا ہے۔ اب ہم اس جماعت کا ساتھ دیں جو مستقبل کی سمت آگے بڑھتی جا رہی ہے یا اس جماعت کے ساتھ رہیں جو یا تو جہاں کی تہاں رہنا چاہتی ہے یا الٹے پاؤں واپس جانا چاہتی ہے؟ یہ اپنی اپنی سمجھ اور اپنی اپنی ہمت پر منحصر ہے جو لوگ زندگی کی ارتقائی ماہیت سے آگاہ ہیں وہ پسپائی اور قیام دونوں کو باعث ننگ سمجھیں گے لیکن یہ بھی سمجھ لیجئے کہ ہر وقت 'جماعت' 'جماعت' چلاتے رہنا بھی ادب نہیں ہے۔ اگر ایسا ہوتا تو آج ہر اخبار ادبی کارنامہ اور ہر مبلغ ادیب ہوتا۔ ادب جماعتی تو ہوتا ہے لیکن وہ ادب اسی وقت ہوتا ہے جب وہ جماعت کے سرحد سے کچھ آگے اور اس کی سطح سے کچھ بلند بھی ہو۔

مارکسی تنقید میں ایک زبردست الجھن اجتماعی اور انفرادی کے اختلاف سے بھی پیدا ہو گئی ہے۔ ادب یقیناً اجتماعی شعور کی پیداوار ہے اور دور بہ دور ادب میں اجتماعی مواد کا اضافہ ہوتا گیا۔ ادب کا میلان زندگی کے عام میلان کی طرح شخصی سے جمہوری کی طرف بڑھتا رہا ہے اور ابھی بڑھتا جائے گا۔ ہمارے عام تمدنی اور سماجی نظام کے ساتھ ہمارا ادب بھی روز بہ روز زیادہ جمہوری ہوتا جائے گا لیکن ادب محض کسی خاص ہیئت اجتماعی کا اضطراری نتیجہ نہیں ہوتا۔ اس کی تخلیق میں افراد کے ذاتی ارادوں کو بھی بہت بڑا دخل ہوتا ہے اور افراد کے ارادے اس اعتبار

سے تو مجبور ہیں کہ وہ خاص ماحول کی مخلوق ہیں لیکن اس اعتبار سے وہ آزاد ہیں کہ وہ نئے ماحول کی تشکیل کرتے ہیں۔ ادیب گزشتہ اور حال کی نسبت سے تو مجبور ہوتا ہے لیکن مستقبل کی سمت میں آزاد ہوتا ہے ہم کو افراد کے انفرادی کردار کی قدر اور اس کی اہمیت کو تسلیم کرنا ہے ورنہ فکر و اسلوب میں وہ تنوعات باقی نہ رہیں گے جن کے بغیر ادب ایک ریگستان ہو کر رہ جائے گا۔ افراد کو ماحول اور جماعت دونوں سے ایک حد تک آزاد ماننا پڑے گا۔ مارکس کے فلسفہ کا مرکز انسان ہے۔ قدیم یونانی حکیم کے قول کے مطابق انسان تمام اشیاء کا پیمانہ ہے۔ پھر ظاہر ہے کہ انسان بے درد اقتصادی قوت کے ہاتھ میں محض بے بس پتلا نہیں ہوسکتا۔ یہ سچ ہے کہ مادی قوتیں انسان کو بدلتی آئی ہیں لیکن یہ بھی کچھ کم سچ نہیں کہ انسان اپنے ارادہ سے مادی قوتوں کو بھی بدلتا چلا آیا ہے۔ انسانی ہستی روز بہ روز مہذب ہونے کے ساتھ ساتھ زیادہ آزاد اور خود مختار بھی ہوتی گئی ہے۔ ادیب کے لئے انفرادیت کا ایک پیمانہ نہ صرف جائز ہے بلکہ ضروری بھی ہے لیکن انفرادیت کے یہ معنی نہیں کہ ہم پاؤں کی بجائے سر کے بل کھڑے ہو جائیں یا دو ٹانگوں پر چلنے کے بجائے قلابازیاں کھاتے چلیں۔ ادب کی آزادی کا یہ مطلب نہیں کہ اس کی ہر بے ہیئت اور بے تک بدعت ادب کے نام سے قبول کر لی جائے۔ ادب میں 'میں' کا عنصر یقیناً لازمی ہے لیکن 'ہم' کے شعور کو ایک لمحہ کے لئے بھی محو نہیں کیا جاسکتا۔

آخر میں ہم کو اپنے ادب کو ایک مہلک غلط میلان سے بچانا ہے۔ یہ ایک ایسا خطرہ ہے جو عصر حاضر کے ساتھ مخصوص ہے۔ ہمارے ادیب اسلوب کو کچھ غیر اہم سمجھنے لگے ہیں۔ وہ مواد کو اسلوب سے زیادہ الگ کر کے اس پر زور دیتے ہیں جو ایک فعل عبث ہے۔ بے اسلوبی جدید ادب کی ایک مستقل شان ہوگئی ہے۔ ہمارے نئے ادیبوں کو اس راز سے آگاہ رہنا چاہئے کہ مواد اور اسلوب لازم و ملزوم ہیں اور زندہ ادب میں ان کو ایک دوسرے سے الگ نہیں کیا جاسکتا۔ اسلوب کوئی باہری چیز نہیں ہے بلکہ مواد کے ساتھ ادب کی اندرونی ترکیب میں داخل ہے اور ادب میں زندگی اور بالیدگی پیدا کرتا ہے۔ اسلوب سے مواد میں جان آتی ہے۔ ہر قوت اظہار کے بعد حقیقت ہوتی ہے اور اظہار کے معنی یہ ہیں کہ کوئی مخصوص موزوں صورت اختیار کی جائے۔ پرانے اسالیب کی غلامانہ تقلید کو یقیناً ہمارے حق میں موت کا حکم رکھتی ہے لیکن نئے مواد کے لئے نئے موزوں اسالیب جو اتنی توانائی رکھتے ہوں کہ مواد کو جاندار بنا سکیں نہایت ضروری ہے ورنہ ادیب کی کوئی کوشش ادبی کہے جانے کی مستحق نہ ہوگی۔ فکر اور اسلوب ایک راگ کے دو

سر ہیں جن کے مل کر ایک ہو جانے ہی سے راگ پیدا ہو سکتا ہے اور جن کے بغیر راگ کا تصور نہیں کیا جاسکتا۔ ادب میں ہم کو پرانے اسالیب سے بھی کام لینا ہے اور نئے فکری میلانات کے مطابق نئے اسالیب بھی ایجاد کرنا ہے لیکن ہر بے سوچی سمجھی بے قرینہ بدعت کو ہم اسلوب نہیں کہہ سکتے۔ اسلوب تو وہ ہے جس کو خود مواد متعین کرے، مگر جب یہ اسلوب وجود میں آجائے تو ایسا ہو کہ مواد کی زندگی کا ضامن ہو سکے۔

اب آیئے ہم اپنی تمام کہی ہوئی باتوں کو سمیٹ کر اجمالی طور پر دیکھیں کہ ادب کیا ہے۔ عام زندگی کی طرح ادب کی فطرت میں بھی دوئی اور تضاد نظر آتا ہے۔ ادب ایک ماحول کی مخلوق اور دوسرے ماحول کا خالق ہوتا ہے اور وہ بیک وقت ماضی اور مستقبل دونوں سے وابستہ ہوتا ہے۔ ادب میں جبر اور اختیار دونوں کی علامتیں پائی جاتی ہیں۔ ادب میں اجتماعی شعور اور انفرادی ارادہ دونوں یکساں کارفرما ہوتے ہیں۔ ادب جماعتی بھی ہوتا ہے اور ماورائے جماعت بھی۔ ادب کی پیدائش اقتصادی ہے مگر وہ بڑھ کر غیر اقتصادی ہو جاتا ہے۔ ادب میں خارجی اور داخلی، نظری اور عملی، مادی اور تصوری، افادی اور ذوقی دونوں قسم کے عناصر باہم شیر وشکر ہوتے ہیں۔ روایت اور انقلاب دونوں ادب کے مزاج میں داخل ہیں۔ فکر اور اسلوب اس کی ترکیب میں اس طرح محلول ہوتے ہیں کہ پھر ان کو ایک دوسرے سے علیحدہ نہیں کیا جاسکتا۔ یہ تہہ در تہہ ثنویت ادب کا مقدر ہے مگر اس ثنویت کا رخ ہمیشہ ایک تیسری سمت میں ہوتا ہے۔ کل زندگی کی طرح ادب کی جدلیات بھی یہی ہے اور یہی ادب کا صحیح انقلابی یا ترقی پسند نظریہ ہے۔ ایک مرتبہ ہم ادب کی اس جامعیت کو اچھی طرح ذہن نشین کر لیں، پھر کسی قسم کی غلط فہمی یا غلط اندیشی کا امکان باقی نہیں رہتا۔

○

ادب اور زندگی

ادب کیا ہے؟ اس کا وجود دنیا میں کیوں ہوا؟ انسان کی زندگی سے اس کا کیا تعلق ہے یا ہوسکتا ہے یا ہونا چاہئے؟ یہ اور اسی قسم کے بہت سے سوالات جو اسی قدر پرانے ہیں جس قدر کہ خود ادب اور ارباب فکر ہر ملک اور ہر دور میں ان کے جواب دیتے آئے ہیں۔ اگر آج ہم انہیں جوابات کو دہرا دیں تو ہم کو تشفی نہیں ہوگی۔ اس لئے کہ اب ان استفسارات کی نوعیت بدل گئی ہے اور مستفسر کے تیور کچھ اور ہیں۔ پہلے جو ہم ادب اور دوسرے فنون لطیفہ کی ماہیت اور غرض و غایت دریافت کرتے تھے تو اس کا محرک صرف ایک معصومانہ استعجاب ہوتا تھا جس کی تشفی کسی ایسے جواب سے ہوسکتی تھی جو حسین اور دل نشین ہو۔ لیکن اب ہمارے جواب کو دل نشیں نہیں دماغ نشیں ہونا ہے۔ اس لئے کہ اب یہ سوالات عمرانیات (Sociology) کے سوالات ہوگئے ہیں۔ ان سے باضابطہ اور مفصل بحث آگے چل کر کی جائے گی۔ اس وقت صرف ایک سوال کو اٹھانا اور اسی سے بحث کرنا ہے "یعنی ادب کا انسان کی زندگی سے کیا تعلق ہے؟"

ادب کوئی راہب یا جوگی نہیں ہوتا اور ادب ترک یا تپسیا کی پیداوار نہیں ہے ادیب بھی اسی طرح ایک مخصوص ہیئت اجتماعی، ایک خاص نظام تمدن کا پروردہ ہوتا ہے۔ جس طرح کہ کوئی دوسرا فرد اور ادب بھی براہ راست ہماری معاشی اور سماجی زندگی سے اسی طرح متاثر ہوتا ہے۔ جس طرح ہمارے دوسرے حرکات وسکنات۔ ادیب کو خلاق کہا گیا ہے لیکن اس کے یہ معنی نہیں کہ وہ قادر مطلق کی طرح صرف ایک 'کن' سے جو جی چاہے اور جس وقت جی چاہے پیدا کرسکتا ہے۔ شاعر جو کچھ کہتا ہے اس میں شک نہیں کہ ایک اندرونی اپج سے مجبور ہوکر کہتا ہے جو بظاہر انفرادی چیز معلوم ہوتی ہے لیکن دراصل یہ اپج ان تمام خارجی حالات واسباب کا نتیجہ ہوتی ہے جس کو مجموعی طور پر ہیئت اجتماعی کہتے ہیں۔ شاعر کی زبان الہامی زبان مانی گئی ہے مگر یہ الہامی زبان

درپردہ زمانہ اور ماحول کی زبان ہوتی ہے اگر ایسا نہ ہوتا تو تاریخ ادب کی اصطلاح کے کوئی معنی نہ ہوتے۔ جرمنی کے مشہور فلسفی ہیگل نے فلسفے کو تاریخ مانا ہے۔ یعنی فلسفہ نام ہے انسان کے خیالات و افکار کے آگے بڑھتے رہنے اور زمانے کے ساتھ بدلتے رہنے کا۔ اسی طرح ادب بھی تاریخ ہے، جس میں کسی ملک یا کسی قوم کے دور بہ دور بدلتے ہوئے تمدن کی مسلسل تصویریں نظر آتی ہیں۔ البتہ اس کے لئے دیدۂ بینا درکار ہے۔ فنون لطیفہ بالخصوص ادبیات کسی نہ کسی حد تک قوموں کے عروج و زوال کا آئینہ ضرور ہوتے ہیں۔

ایمرسن کہتا ہے کہ ہر دور کو خود اپنا قومی ادب (Classics) پیدا کرنا چاہئے۔ یعنی ہر ادبی کارنامے میں ان عصری میلانات و خصوصیات کا ہونا ضروری ہے جن کے لئے جرمنی زبان میں Zeitgiest کی اصطلاح استعمال کی جاتی ہے اور جس کے معنی 'روح عصر' کے ہیں۔ آج محض حسن کاریع کو ادب نہیں کہتے۔ ادب اگر ملک اور زمانے کے تازہ ترین فکریات (Ideology) یعنی اجتماعی خیالات و افکار کا حامل نہیں ہے تو وہ صحیح معنوں میں ادب نہیں ہے۔ اب یہ حقیقت روشن ہو چکی ہے کہ حسن، خیر اور حقیقت تینوں کو ایک آہنگ بنا کر پیش کرنے کا نام ادب ہے اور سب سے بڑا ادیب وہ ہے جو بیک وقت ہمارے ذوق حسن، ذوق فکر اور ذوق عمل کو نہ صرف آسودہ کرے بلکہ حرکت میں لائے۔ اب خیال حسن اور حسن عمل کا چولی دامن کا ساتھ ہے اور ادبیات کو بے غرض و غایت ہوتے ہوئے بھی غایتی ہونا ہے۔ اس کے اندر ایک دبے ہوئے غایتی میلان کا ہونا لازمی ہے۔

اس کو چند مثالوں سے سمجھئے۔ آخر کیا وجہ ہے کہ اس وقت کسی ملک میں 'الیڈ' یا 'ڈوائن کامیڈی' یا شاہنامہ' یا 'رامائن' نہیں لکھی جارہی ہے؟ اس کا سبب صرف یہ ہے کہ ادیب یا شاعر زمان و مکان سے بغاوت نہیں کرسکتا، اگرچہ وہ ان چیزوں کا غلام بھی نہیں رہ سکتا۔ آج اگر کوئی ادیب 'الف لیلہ' تصنیف کرے تو نہ صرف اس کی ہم عصر نسل اس کو مجذوب کی بڑ یا بے وقت کا راگ سمجھ کر ہنسی اڑائے گی بلکہ تاریخ کے کسی دور میں بھی اس کو کوئی ادبی کارنامہ نہیں سمجھا جائے گا صرف اس لیے کہ اس کے اندر وہ 'روح عصر' مفقود ہوگی جس کے بغیر ادب بے جان قالب ہو کر رہ جاتا ہے اور زندہ نہیں رہ سکتا۔ 'داستان امیر حمزہ' کے لئے عام طور پر مشہور ہے کہ وہ اکبر بادشاہ کی تفریح کے لئے لکھی گئی۔ لیکن بعض اہل تحقیق کی رائے ہے جو زیادہ صحیح معلوم ہوتی ہے کہ یہ داستان گیارہویں صدی میں محمود غزنوی کو آمادۂ جہاد کرنے کے لئے تصنیف کی گئی۔ بہر حال یہ

داستان ایک ایسی معاشرت اور ایسی اجتماعی ذہنیت کی پیداوار ہے جو مذہب کے نام پر جانیں تلف کرانا کارِثواب سمجھتی تھی، جو زندگی کے ہر مسئلے کو کفر و اسلام کی روشنی میں حل کرتی تھی، اور جو سحر و طلسم، دیو پری، گنڈہ تعویذ، آکاش پاتال اور اسی قسم کی اور بہت سی خیالی اور غیر واقعی چیزوں کے وجود پر صدق دل سے ایمان رکھتی تھی۔

میر و غالب اپنے اپنے وقت سے پہلے یا بعد نہیں پیدا ہوئے۔ دلی کی شاعری اپنے دور کے بعد لکھنؤ میں رواج نہ پاسکی یا لکھنوی شاعری اپنے وقت سے پہلے دلی میں جنم نہ لے سکی۔ یہ سب محض اتفاقی امور نہیں ہیں بلکہ تاریخی تقدیریں ہیں، جس طرح ہر چیز تاریخی یعنی زمانے سے مجبور ہے اسی طرح ادب بھی مجبور ہے۔ تاریخی جبریت (Historical Determinism) کچھ اقتصادیات اور عمرانیات ہی کا قانون نہیں ہے۔ ادبیات کی دنیا میں بھی قدرت کا یہی اٹل قانون جاری ہے۔ یعنی کوئی ادبی پیداوار نہ وقت سے پہلے ہو، نہ وقت کے بعد اور اگر ہوئی تو وہ شاہکار تسلیم نہیں کی جائے گی اور اس کا تاریخ میں کوئی نام نہ ہوگا۔

دنیا کے ادبیات کا اگر تاریخی مطالعہ کیا جائے تو یہ حقیقت دن کی طرح روشن ہو جاتی ہے کہ زندگی کے اور شعبوں کی طرح ادب بھی انہیں حالات و اسباب کا نتیجہ ہے جن کو مجموعی طور پر ہیئت اجتماعی یا نظام معاشرت کہتے ہیں۔ ادب انسان کے جذبات و خیالات کا ترجمان ہے اور انسان کے جذبات و خیالات تابع ہوتے ہیں زمانے اور ماحول کے جیسا دور اور جیسی معاشرت ہوگی ویسے ہی جذبات و خیالات ہوں گے اور پھر ویسا ہی ادب ہوگا۔

تہذیب و معاشرت کی باگ ڈور زمانہ قبل تاریخ سے ہمیشہ ایک چیدہ اور برگزیدہ جماعت کے ہاتھ میں رہی جو ہدایت اور رہبری کے بہانے عوام الناس پر برابر حکومت کرتی رہی۔ عوام خیالات و افکار میں، قول و فعل میں، بود و باش میں اسی حکمراں جماعت کی تقلید کرنے کی کوشش کرتے رہے اور اسی کا نام تہذیب یا عمرانیت یعنی Culture رکھا گیا۔

انسانی تہذیب کا قدیم ترین دور وہ ہے جبکہ انسان صرف دہشت اور استعجاب کے عالم میں رہتا تھا جبکہ نظام کائنات کی ہر وہ چیز جو دلوں میں خوف یا حیرت پیدا کرتی تھی، دیوی یا دیوتا سمجھی جاتی تھی اور پوجی جاتی تھی اس کو 'پروہت کال' یا دور کہانت کہتے ہیں۔ اس دور میں اول اول تو تحریر کا وجود ہی نہیں تھا۔ قدرت کے بے شمار عناصر کو دیویوں اور دیوتاؤں سے تعبیر کر کے ان کی شان میں جو بھجن اور گیت بنائے جاتے تھے وہ سینہ بہ سینہ چلتے تھے۔ اس دور کے ادبی

خدمات یہی بھجن اور گیت ہیں جو ایک منتخب اور مخصوص جماعت کے افکار ہیں۔ یہ پروہتوں یا کاہنوں کی جماعت تھی جو معاشرت اور اس کے ہر شعبے کے امین اور رہبر تھی، جو زندگی اور موت کی رازدار سمجھی جاتی تھی اور جمہور یعنی محنت کرنے والے گروہ کو مرعوب کر کے قابو میں رکھنے کا طریقہ جانتی تھی۔ کچھ عرصے بعد جب لکھنا پڑھنا ایجاد ہوا تو اسی حکمراں جماعت نے اس کو اپنا موروثی حق بنالیا اور عوام کو اس سے محروم رکھا۔ یہاں تک کہ لکھنے پڑھنے کی قابلیت ایک خاص توفیق خداوندی سے تعبیر کی جانے لگی۔ مصر میں کتابیں ایک خاص قسم کے حروف میں لکھی جاتی تھیں جن کو مصری Hieroglyphs کہتے تھے اور جن کو صرف کاہن پڑھ سکتے تھے۔ ویدوں کی زبان دیوبانی یعنی زبان الٰہی کہلاتی تھی اور اتنی پاک اور مقدس تھی کہ شودروں کے لئے حکم تھا کہ اس کو پڑھنا تو ایک طرف کہیں سے اس کا کوئی لفظ سننے بھی نہ پائیں اور اگر کوئی شودر وید کا کوئی لفظ سن لے تو اس کے کان میں سیسہ پلا دیا جائے۔ یہ خرافات واساطیر کا دورہ تھا۔ اسی دور میں غازی اور سورما بھی پیدا ہونے لگے اور رزمیاتی تہذیب (Epic civilization) کی بنیاد پڑی۔ جماعت کے وہ افراد جو شکار میں کوئی زبردست مہم سر کرتے تھے یا جو قدرت کی بھیانک قوتوں کا مقابلہ کرتے تھے۔ سورما یا غازی یا بطل سمجھے جاتے تھے اور ان کی بڑی تعظیم کی جاتی تھی۔ اس لئے کہ ان کارناموں کو خاص تائید غیبی سے منسوب کیا جاتا تھا۔ یہ کارنامے منظوم کئے جاتے تھے جن کو لوگ گاتے اور سنتے تھے۔ اس طرح ان بہادروں کی مستقل یادگاریں قائم رہتی تھیں۔ غرض کہ تہذیب کا یہ پہلا دور پروہتوں کا دور تھا۔ یونان میں ہومر کے بھجن اور اس کے مشہور رزم نامے 'الیڈ' اور 'اوڈیسی' اور ہندوستان میں 'وید' 'مہابھارت' اور 'رامائن' اس تہذیب کی غیر قانونی یادگاریں ہیں۔

کچھ عرصے بعد قدرت کی تمام موافق اور مخالف قوتوں کی جگہ صرف دو قوتوں نے لے لی گویا تمام موافق قوتیں مل کر ایک قوت میں تبدیل ہوگئیں جو یزداں یا خدا کہلائی اور تمام مخالف قوتوں نے مل کر ایک دوسری قوت کی صورت اختیار کرلی جس کا نام اہرمن یا شیطان رکھا گیا۔ اسی کے ساتھ ساتھ خرافات واساطیر بھی زیادہ منضبط اور معقول اور مدلل ہوتے گئے۔ یہ مذہبی دور تھا اور ژند واوستا، اسفار موسوی، انجیل اور دوسری الہامی کتابیں اس دور کے سب سے بڑے ادبی اختراعات ہیں۔

سیاسی نقطہ نظر سے یہ اس دور کی ابتدا تھی جس کو 'سامنت کال' یا جاگیر شاہی دور (Feudal Age)

کہتے ہیں۔ یہ دور ممالک مغرب میں تو اٹھارہویں صدی تک رہا۔ لیکن ہندوستان میں 1857 کے غدر سے پہلے اس کا خاتمہ نہ ہوسکا۔ تمدن اور علم وادب برہمنوں اور کاہنوں کی گرفت سے آہستہ آہستہ آزاد ہوگیا اور بڑے بڑے سامنتوں اور جاگیرداروں کے قبضے میں آگیا۔ تمدن کی نمائندگی پھر بھی ایک منتخب اور مخصوص جماعت کے ہاتھ میں رہی۔ جاگیرداروں کی جماعت اس عہد میں ذی اقتدار اور حکمراں جماعت تھی اور عمرانی اور معاشرتی معاملات میں 'جنتا' یا عوام الناس کی رہبری کر رہی تھی۔ اس دور کے ادبیات کا مطالعہ کیجئے تو معلوم ہوگا کہ خطاب اگرچہ اکثر وبیشتر عوام سے ہے، لیکن ہے ایک خاص مقام سے اور خیالات وجذبات، رسوم وروایات اور تیور وہی ہیں جو جاگیرداروں اور امیروں کی معاشرت سے ماخوذ ہیں۔ جاگیرداری کی پشت و پناہ مذہب بنا ہوا تھا، اس کے لئے اس پر یہ راز کھل چکا تھا کہ وہ تن تنہا اپنے پیروں پر کھڑا نہیں رہ سکتا۔ یہ سمجھ کر مذہب نے جاگیرداری کی حمایت کے پردے میں خود اپنے لئے سہارا ڈھونڈا۔ اس سے پہلے بھی پروہتوں نے سورماؤں سے مدد لی تھی اور برہمن اور چھتری مل کر ہی جنتا، پر حکومت کرتے تھے لیکن اب تو مذہب نے سلطان وقت کو خدا کا نائب قرار دے دیا، اس کا فرمان حکم الٰہی ٹھہرا اور رعایا پر اس کی تعمیل ایک مذہبی فرض سے کم نہ تھی۔ اس دور کا ادب یا تو راہبوں، فقیروں اور صوفیوں کے ہاتھ میں تھا جو اس دنیا سے ہمارا دل اچاٹ رکھنے کی کوشش کرتے تھے، اور زندگی کی تاب ہم سے چھین لیتے تھے۔ یا پھر ان لوگوں کے ہاتھ میں تھا جو طبقہ اعلیٰ سے تعلق رکھتے تھے اور جن کے جذبات وافکار اس دنیائے امارت کے ساختہ وپرداختہ ہوتے تھے جو سرتاسر ریا اور تصنع کی دنیا تھی اور جہاں خزاں کی بیرنگیوں میں بھی صبح بہار کا رنگ قائم رکھا جاتا تھا۔

دنیا کے بہت سے مشہور روزگار ادبی اکتسابات اسی سامنتی تہذیب اور سامنتی دور کی یادگاریں ہیں جن کو دو قسموں میں تقسیم کیا جاسکتا ہے۔ ایک تو وہ جن میں ہم کو ترک اور درویشی کی تعلیم دی گئی ہے، دوسری وہ جن میں یا تو مجادلہ ومقاتلہ، کشت وخون کی ترغیب ہے۔ یا عیش و امارت اور فرصت وفراغت کی زندگی کی تخئیل ہے۔ ڈانٹے کی 'ڈوائن کامیڈی' بوکچیو کی 'ڈیکیمر ان' چاسر کے 'حکایات کینٹر بری' فردوسی کا 'شاہنامہ' سعدی کی 'گلستاں' جامی کی 'یوسف وزلیخا' جائسی کی 'پدماوت' اسی تہذیب کے نقوش ہیں۔ رومی اور حافظ، کبیر اور میرابائی وغیرہ اسی ماحول کے تربیت یافتہ ہیں۔

1503 میں کولمبس نے جمائیکا سے ایک مرتبہ لکھا تھا سونا بھی عجیب وغریب چیز ہے جس شخص کے پاس سونا ہے وہ اپنی خواہشوں کا خداوند ہے۔ سونے سے یہ بھی ممکن ہے کہ روحوں کے لئے فردوس کا راستہ کھول دیا جائے۔ یہ آواز ایک خاص میلان کا پتہ دیتی ہے۔ سولھویں صدی مسیحی قزاقوں کی صدی ہے۔ سارا یورپ سونے کے پیچھے دیوانہ ہورہا تھا اور جہاں کہیں سونے کا سراغ لگتا تھا لوٹتا، مارتا، خود اپنی اور دوسروں کی جانوں کو ہلاک کرتا ہوا پہنچ جاتا تھا۔ اب معاشرت اور تہذیب کی میزان زمینداری نہیں بلکہ زرداری تھی۔ سامنتی تہذیب کی بنیادیں ہل گئی تھیں اور ساری عمارت ڈھہ رہی تھی اس کی جگہ ایک نئی تہذیب تعمیر ہورہی تھی جس کا نام 'دولت شاہی' (Capitalist) تہذیب ہے۔ سولھویں صدی سے لے کر جو دور رہا ہے وہ 'مہاجن کال' یعنی سرمایہ داری کا دور ہے۔

اس طویل دور کا ابتدائی حصہ جوالیز بیتھ کا دور کہلاتا ہے دو باتوں کے لئے ممتاز ہے ''سودائے زر'' اور 'جنون سیر وسیاحت' کا مطلب بھی سونے کی تلاش ہے سلطنت کی توسیع تھا۔ اس وقت کے ادب کا مطالعہ کیجئے تو اس سے شعوری یا غیر شعوری طور پر یا تو زراندوزی کی تحریک ہوتی ہے۔ یا سیر وسیاحت کی۔ شیکسپیئر جیسا دنیا کا مسلم الثبوت خلاق ادب کہتا ہے کہ ''یہ زرد چمکیلی دھات سیاہ کو سفید کریہہ کو حسین، غلط کو صحیح، رذیل کو شریف، بڈھے کو جوان، بزدل کو جواں مرد بنا سکتی ہے۔ یہ زرد فام غلام مذہبوں کی بنا بگاڑ سکتا ہے۔

اسی شہرہ آفاق تمثیل نگار کی مشہور تمثیل 'آتھیلو' میں ڈزڈیمونہ آتھیلو کے پیچھے صرف اس لیے باؤلی ہوگئی تھی کہ وہ دنیا دیکھے ہوئے تھا اور طرح طرح کی مہمات سر کئے ہوئے تھا اس نے محض اپنی سرگزشت اور اپنے کارنامے بیان کر کے ڈزڈیمونہ کو اپنا فریفتہ بنا لیا تھا۔

بہر حال اب نظام معاشرت اور نصاب اخلاق ساہوکاروں کے ہاتھ میں آگیا۔ اس انقلاب روزگار کا اثر ادب پر بھی پڑا۔ اب ادب متمول درمیانی طبقے کی زندگی کا آئینہ دار تھا۔ اسپنسر، شیکسپیئر، ملٹن، سروانٹیز، کالڈراں سب اسی مہاجنی تہذیب کے تخئیلی پیکر ہیں۔ اسپنسر کی تخئیل پرستی اور ملٹن کی انقلاب پسندی دونوں کہیں محسوس اور کہیں غیر محسوس طور پر اسی دولت شاہی تحریک کے لطیف ارتعاشات ہیں جو نہایت خوبصورت اور دلکش اشاروں میں ہم کو بتاتے ہیں کہ کلیسا کا استبداد صرف اس لئے ختم ہورہا ہے کہ اب اس کی جگہ کارخانوں کے استبداد نے لے لی ہے۔ اٹھارہویں صدی کے آخر تک یہ دور بڑے استقلال اور اطمینان کی سانس لیتا رہا

لیکن سونے چاندی کا باندھا ہوا طلسم اس کے بعد اپنا راز فاش کرنے لگا۔ ہمارے بہت سے التباسات دور ہونے لگے۔ ہم کو احساس ہونے لگا کہ صنعتی فروغ نے اس کو کس طرح غلام بنا رکھا ہے۔ بظاہر کلیں اس کے اشاروں پر حرکت کرتی ہوئی نظر آتی ہیں لیکن دراصل وہ خود ان کلوں کے اشارے پر چل رہا ہے۔ اس احساس نے پھر ساری دنیا میں ایک بے چینی پھیلا دی اور ہر طرف ناآسودگی کی لہریں اٹھنے لگیں۔ علم وادب میں اس انتشار اور بے اطمینانی کا نتیجہ وہ عالم گیر تحریک تھی جس کو 'رومانی بیداری (Romantic Revival) کا نام دیا جاتا ہے اور جو مادیت اور ثروت پرستی کے خلاف محض ایک ردعمل تھا۔ اس تحریک کے علمبرداروں میں فرانس کے مشہور مفکر وادیب روسو کا نام سب سے آگے رہے گا۔ انسان اپنی زندگی کی اصل وغایت کو بھول رہا تھا۔ اس کو چونکا دینے کی ضرورت تھی۔ اور اس دور کے ادیبوں نے یہی کیا ہے۔ گیٹے، ورڈ سورتھ، شیلی، بائرن، ٹینی سن، کارلائل، رسکن، ڈکنس سب نے ایک آواز ہو کر اس تصنع اور کھوکھلے پن کا پردہ فاش کیا ہے جو سرمایہ داری کے ساتھ آیا تھا اور انسانی معاشرت کا جزو بن گیا تھا۔ لیکن اس دھن میں یہ لوگ دوسری جگہ چلے گئے اور بجائے اس کے کہ حالات وواقعات کا مقابلہ کرتے ان سے پناہ چاہنے لگے۔ اس سمجھ میں نہ آنے والی دنیا کے بھاری اور تھکا دینے والے بوجھ کا نعم البدل ان لوگوں نے اس خیالی اور ذہنی دنیا کو سمجھا جس میں صرف ہمارے جذبات، ہماری رہبری کرتے ہیں اور جس میں اس جسمانی پیکر کی سانس اور انسانی خون کی حرکت بھی تھم جاتی ہے، انسان کی روح کو بیدار کرنے کی یہ تدبیر سوچی گئی کہ اس کے جسم کو سلا دیا جائے اس کا لازمی نتیجہ داخلی عنصر کی وہ زیادتی تھی جو اس دور کی سب سے زبردست خصوصیت ہے۔ 'اعتراف روسو' سے لے کر بائرن کے 'چائلڈ ہیرلڈ' تک ہر ادبی کارنامہ ایک طرح کا 'نفسیاتی معرکہ کربلا' ہے جس میں انسان کی اندرونی کشمکش اور ذہنی تصادمات کے نقشے پیش کیے گئے ہیں۔ ایسا معلوم ہوتا ہے کہ ہر شخص نے ایک خیالی یا ذہنی حصار تعمیر کرلیا ہے جس کے اندر اس نے اپنے کو محفوظ اور مامون کرلیا ہے اور اب وہ خارجی حالات وواقعات سے بالکل بے خبر رہ کر اس حصار کے اندر سے طرح طرح کی صدائے احتجاج بلند کر رہا ہے۔ یہ رومانی بغاوت (Romantic Revolt) ایک طرح کا اعتراف شکست تھی۔

اس دور میں روسی ادب کی کوششیں زیادہ موثر اور نتیجہ خیز رہیں، اور اس کا سبب یہ ہے کہ اس نے ہم کو دنیائے واقعات سے دور ہٹ جانے کی تعلیم کبھی نہیں دی، بلکہ اسی میں مبتلا رہ کر

اس کو بدلنے اور سنوارنے کی کوشش کرتا رہا۔ روس کے مزاج میں فطرتاً واقعہ پرستی زیادہ ہے جو اس کے ادب میں بھی نمایاں رہتی ہے۔ نتیجہ یہ ہے کہ روس نے آج ساری دنیا کی تہذیب کا رخ بدل کر رکھ دیا ہے جو کوئی اور ملک نہ کر سکا۔ گوگول، ٹور گنیف، ڈاسٹفسکی اور تولستائے کی آوازیں گیٹے، ورڈ سورتھ، شیلی وغیرہ کی طرح مدرسے یا خانقاہ یا عالم بالا کی آوازیں نہیں معلوم ہوتیں۔ یہ سب اسی دنیا کی فریادیں ہیں جو اسی دنیا میں رہ کر اسی دنیا سے کی گئی ہیں۔ ان تمام کوششوں اور تحریکوں سے سرمایہ داری اور امارت کی تہذیب کو جھٹکے تو کئی لگے، لیکن عمارت اتنی پرانی ہو چکی تھی اور بنیادیں اتنی گہری اور مضبوط تھیں کہ سارے جھٹکوں کو برداشت کر لے گئی اور جوں کی توں کھڑی رہی۔ مگر پہلی جنگ عظیم نے جو صدمہ پہنچایا اس کو وہ برداشت نہ کر سکی۔ اس جنگ نے دنیا کے تمدن کا رخ اسی طرح پھیر دیا ہے جس طرح کبھی قسطنطنیہ نے پھیر دیا تھا۔

لینن کا خیال ہے کہ 1914ء کی جنگ صرف یہ فیصلہ کرنے کی غرض سے چھڑی تھی کہ دنیا کے بڑے سے بڑے ملکوں کو کون غارت کرے گا؟ جرمن قزاق یا برطانوی قزاق؟ مگر دراصل کشت وخون کا یہ بازار اس لئے گرم ہوا تھا کہ ہم پر ہماری تہذیب کی حقیقت کھل جائے اور ہم کو معلوم ہو جائے کہ یہ صدیوں پرانی تہذیب صرف ایک لباس یا سنگار ہے انسانی درندگی اور نفسانیت کا۔ جنگ عظیم نے ہماری آنکھوں سے سارے پردے ہٹا دیے ہیں جس کا نتیجہ یہ ہے کہ اس وقت دنیائے انسانیت کے پاس کوئی تہذیب نہیں ہے۔ موجودہ دور کی سب سے زیادہ نمایاں اور محسوس خصوصیت انتشار اور پراگندگی ہے نہ کوئی ایک تخیل ہے نہ کوئی ایک میلان، نہ کوئی ایک معیار اور کہنے کے لئے بے شمار میلانات ہیں جو مختلف اور متضاد سمتوں میں بکھر رہے ہیں۔ یہ انتشار اور ہیجان آج کل کے ادب میں بھی جھلک رہا ہے۔ ہر ادیب اپنی راہ جاتا ہوا معلوم ہوتا ہے، کوئی شدید قسم کی انفرادیت میں پناہ لینا چاہتا ہے کوئی اشتراکیت کی پکار لگا رہا ہے، کوئی ہمارے غیر شعوری نفسیات کا جائزہ لے رہا ہے کوئی سماجی اور معاشی تدبیریں سمجھا رہا ہے، کوئی قومیت اور جمہوریت کا نعرہ بلند کر رہا ہے، کوئی یوتوپیا کا خواب دیکھ رہا ہے اور ایک آفاقی سلطنت قائم کرنا چاہتا ہے۔ نقادوں کی ایک جماعت کا خیال ہے کہ ادیب کا کام یہ ہے کہ اپنی شخصیت کو دبا کر اپنے کو خارجی حقیقت کا ایک جزو بنائے، دوسری جماعت کہتی ہے کہ وہ یہی شخصیت اور یہی انفرادیت تو حاصل ادب ہے۔ غرض کہ جتنے دماغ اتنے خیالات اور جتنے منہ اتنی باتیں۔ ان تمام میلانات اور تحریکات میں دو زیادہ اہم اور عالمگیر ہیں، یہ فاشیت (Fascism)

اور اشتراکیت (Communism) ہیں اور دونوں پرانے بتوں کو توڑنے پر تلی ہوئی ہیں۔ جن ملکوں میں سرمایہ داری نے اپنے کو بچانے کے لئے فاشی آمریت (Fascist Dictatorship) کا بھی بھیس اختیار کرلیا ہے ان میں تو ادب بجھے مرچکا، اس لئے کہ اس کا خیال ہے" ذہنی اور دماغی زندگی قوم کے لئے سم قاتل ہے۔" ہر ہٹلر صاف کہتا ہے کہ" ادب عزلت نشین اور کاہل سیاہی پاشیوں کا ابلا ہوا پھین ہے۔" اس کی نگاہ میں ادب صرف تعیش اور تفریح کی چیز ہے۔

لیکن دوسری جماعت سنجیدگی کے ساتھ ادب کا جائزہ لے رہی ہے اور نئے اصول تنقید مرتب کر کے ایک بالکل نئی ادب کی تعمیر کرنا چاہتی ہے اس کے خیال میں ادب کو صرف ایک منتخب اور مخصوص جماعت کی زندگی کا آئینہ نہ ہونا چاہئے، بلکہ جمہوری ذہنیت کی تصویر اور جمہوری زندگی کا حامی ہونا چاہئے۔ اشتراکیوں کی جو کانگریس 1932ء میں خارکاف میں ہوئی تھی اس میں کھلے الفاظ میں یہ طے پایا تھا کہ ادب کو جماعت کی خدمت میں ایک آلہ کار ہونا چاہیے اور اس کا کام تبلیغ اور تنظیم ہے۔

یہ واضح کیا جاچکا ہے کہ ادب آئینہ ہے زندگی کا، اب یہ سوال ہوتا ہے کہ ادب کی صحیح تعریف کیا ہے، زندگی اور ادب میں جو تعلق ہے وہ کس قسم کا ہے اور ادب اور زندگی میں امتیاز کیا ہے، کیا ادب کے معنی صرف زندگی کی تکرار یا نقل کے ہیں؟ اگر زندگی کے محض اعادہ یا مثنی کو ادب کہتے ہیں تو پھر اصل اور مثنی میں کیا فرق ہے؟ اور اس کی ہم کو کیا ضرورت ہے؟

ادب یا حسن کاری اگر زندگی کی محض ایک سادہ نقل ہے تو یقیناً ایک فعل عبث ہے جو زیادہ سے زیادہ تفریح کا ذریعہ بن سکتا ہے اور افلاطون نے اگر اس کو اپنی جمہوریت سے خارج کر دیا تو کچھ برا نہیں کیا۔ لیکن دوسروں کے فیصلے سے مرعوب ہو کر بہک جانا خطرے سے خالی نہیں۔ جمالیات (Aesthetics) کے جتنے نظریے مختلف زمانوں میں مرتب کئے گئے ہیں ان پر ہم کو غور کرنا چاہئے اور تحقیق و تنقید کے بعد خود اپنی رائے قائم کرنا چاہئے۔

تنقید کا ایک معصومانہ دور وہ بھی تھا جبکہ بلا شرح و تفصیل اور بغیر فکر و استدلال کے ایک چیز کے موافق یا اس کے مخالف ایک حکم لگا دیا جاتا تھا اور لوگ اس کو مان لیتے تھے، مثلاً شاعری کو پیغمبری کا ایک جزو بتا دیا گیا اور شاعر تلمیذ رحمٰن مان لیا گیا۔ یا اسی شاعر کو شیطان کا شاگرد سمجھ لیا گیا۔ لیکن اب اس قسم کی الہامی تعریف سے کام نہیں چلتا سب سے بڑی مشکل تو یہ ہے کہ فنون لطیفہ اور بالخصوص ادبیات تمام تشریح و تجزیہ کے بعد بھی اپنی پورا راز ہم پر روشن نہیں ہونے دیتے

اور الہامی یا غیبی چیزیں بنے رہتے ہیں۔ انیسویں صدی یورپ میں تنقید ادب کا دور رہا ہے۔ اس صدی میں شعروادب کی طرح طرح سے تعریفیں کی گئی ہیں اور کوشش کی گئی ہے کہ شعروادب کو علم وحکمت کے برابر لا کر کھڑا کر دیا جائے لیکن اس کے لئے جس جچے تلے اور منضبط استدلال کی ضرورت تھی وہ کہیں نظر نہیں آتا۔ سب مجذوبوں کی سی باتیں کرتے ہیں۔ ورڈس ورتھ جو شاعر کو معلم سمجھتا تھا اور خود ایک معلم ہونا چاہتا تھا آخر میں اس سے زیادہ نہ کہہ سکا کہ ''شاعری سارے علم کی جان اور اس کا لطیف ترین جوہر ہے۔''

کولرج کی تنقید کا لب لباب یہ ہے کہ ''شاعر کا کام ہمارے شکوک کو تھوڑی دیر کے لئے معطل کر دینا اور وقتی طور پر ہمارے اندر یقین کرنے کی صلاحیت پیدا کرنا ہے۔'' شیلی بڑے جوش وخروش کے ساتھ شاعری کی حمایت کرنے اٹھا تھا لیکن سب کچھ کہہ چکنے کے بعد بھی اس سے آگے نہ بڑھ سکا کہ شاعری ایک قسم کی ربانی چیز ہے اور تمام علوم کا مرکز ومحیط شاعری ہے۔ اس قسم کی مبہم تعریفوں کو اگر آج مجذوبوں کی بڑیا صوفیوں کے ہوحق کی طرح عبث اور بے سود کہا جارہا ہے تو کچھ زیادہ غلط نہیں ہے۔

سب سے پہلے جس نے ادب کی معقول تعریف کی اور ''ادب'' اور ''زندگی'' میں مطابقت پیدا کرنے کی کوشش کی وہ میتھیو آرنلڈ تھا۔ ادب کی جو اس نے تعریف کی ہے وہ آج تک ضرب المثل ہے۔ اس نے ادب کو زندگی کی تنقید بتایا ہے یہ تعریف اگرچہ مبہم ہے لیکن ہے بہت گہری اور اس جدید میلان کی طرف اشارہ کر رہی ہے جس نے اسی زمانے میں کارل مارکس سے ''اشتراکی اعلان'' (Communist Manifesto) لکھوایا۔

اسی زمانے میں ''حسن کاری برائے حسن کاری'' یا ''ادب برائے ادب'' کا خالص جمالیاتی نظریہ بھی وجود میں آیا جس کی ابتدا کیٹس سے ہوتی ہے۔ کیٹس کو ایسی شاعری سے نفرت تھی جو کوئی محسوس غایت یا کوئی خاص مقصد پیش نظر رکھتی ہو۔ اس کے لئے حسین چیز بجائے خود ایک ابدی مسرت تھی۔ وہ کہتا ہے کہ ''حسن حقیقت ہے اور حقیقت حسن۔ بس اتنی ہی سی بات ہے اور ہم کو اسی قدر جاننے کی ضرورت ہے۔'' اس کے بعد یورپ کے بڑے بڑے نقادوں نے اس خیال کی حمایت اور اشاعت کی۔ سب نے ایک آواز ہو کر یہی کہا کہ حسن مقصود بالذات ہے اور نیکی اور بدی کے حدود سے بالکل باہر ہے۔ شعروادب کا کام ہمارے اندر حسن کا احساس پیدا کرنا اور اس کو قائم رکھنا ہے۔ یہ احساس حسن ہماری ابدی مسرت کی ضمانت ہے۔

زندگی میں جتنی کریہہ اور بدصورت چیزیں ہیں ان کو بھی حسین بنا دینے کا نام 'حسن کاری' ہے۔ والٹر پیٹر اسی جماعت سے تعلق رکھتا تھا۔ اس کا اصرار ہے کہ ادب کی غایت سوالذت وانبساط کے اور کچھ نہیں۔ آج کل اٹلی کا مشہور فلسفی ماہر جمالیات کروچے اسی ماورائی نظریے کا علمبردار ہے۔ اس کے خیال میں حسن کاری یعنی آرٹ ایک وجدانی تجربہ ہے جو آپ اپنی غایت ہے اور جس کو منطق وفلسفہ یا مذہب واخلاق کے اصول سے نہیں جانچا جاسکتا۔ یہ جمالیاتی ماورائیت (Aesthetic Transcendentalism) زندگی پر ایک غیر ارضی سطح سے نظر ڈالتی ہے، اور ہر چیز کو حسین وجمیل بنا کر پیش کرتی ہے۔ جو چیز زندگی میں کریہہ یا بری ہے وہ جمالیات میں حسین اور اچھی ہو جاتی ہے۔

یہ خالص تخیلیت (Idealism) انسانی معاشرت کے لئے خطرات سے خالی نہیں۔ بدی کو نیکی، جھوٹ کو سچ، بدصورتی کو حسن، غم کو راحت بنانے کی عادت جب حد سے بڑھ جاتی ہے تو بیماری ہو جاتی ہے اور انسان اس کے ہاتھوں کاہلی، تعیش اور مجہولیت کا شکار ہو کر رہ جاتا ہے۔ تخیلیت نے اگر دنیائے واقعات سے منہ پھیر لیا تو وہ دنیائے انسانیت کی تہذیب وتحسین میں کوئی حصہ نہ لے سکے گی اور ایک قسم کا فالج یا جنون ہو کر رہ جائے گی۔ دنیا کو اس فالج یا جنون سے محفوظ رکھنا ہے۔

تخیلیت یا رومانیت انسانی تمدن کو جس خطرہ کی طرف لے جارہی تھی اس کا احساس بہت جلد ہونے لگا اور دھیرے دھیرے یہ احساس ساری دنیا پر چھا گیا۔ سب سے پہلے مارکس اور انگلز نے ہم کو اس حقیقت سے آگاہ کیا کہ حسن کاری اور ادب ہیئت اجتماعی اور نظام تمدن میں آلہ نشر وتبلیغ ہوتے ہیں اور چونکہ تہذیب وتمدن کا اجارہ اب تک طبقہ اعلیٰ یا سرمایہ داروں کے ہاتھ میں رہا اس لئے ہمارے ادیب اور شاعر اب تک جس تہذیب کی نمائندگی کر رہے تھے وہ اقلیت کی تہذیب (Minority Culture) تھی اور صرف ایک کم تعداد فراغت نصیب جماعت کی پیدا کی ہوئی چیز تھی جس کو جمہور کی زندگی سے کوئی تعلق نہیں تھا۔ اب چونکہ تمدن کی دنیا میں شدید انقلاب کی ضرورت ہے اور سرمایہ داری کی سربفلک عمارت منہدم ہو رہی ہے اور اس کی جگہ جمہوریت اور اشتراکیت کی نئی تعمیر لے رہی ہے اس لئے ادب کے رسوم وروایات میں بھی انقلاب کی ضرورت ہے۔ اب تک ادیب سرمایہ دار کی عشرت گاہ کا مزدور تھا اور ایک چیدہ جماعت کے حرکات وسکنات اور اس کے نفسیات ومیلانات اس کی کل کائنات تھی۔ مگر اب

ادب کو اجتماعی شعور و جمہوری ذہنیت کا آئینہ ہونا چاہیے۔ اس کے لئے ضروری ہے کہ واقعے کو تخیل پر ترجیح دیں اور مادی دنیا پر اپنی نظر جمائے رہیں، ورنہ ہم جمہور کے ساتھ نہیں رہ سکیں گے۔

مارکس کے بعد اس کے شاگرد اس نظریے کو اتنی دور لے گئے کہ اس کا اصل مقصد کچھ سے کچھ ہو گیا۔ آج اشتراکیت ادب سے جو مطالبات کر رہی ہے وہ ادب کو ادب نہیں رہنے دیں گے۔ اب ادب کو بھی جماعت کا ایک آلہ جنگ سمجھنے کی تحریک ہو رہی ہے۔ 1932ء میں خارکاف کے مقام پر جو اشتراکی کانگریس ہوئی تھی اس میں ایک مقرر نے کہا تھا ''قلم بکف ہم لوگ بین الاقوامی مزدوروں کی جماعت کی ناقابل شکست فوج کے سپاہی ہیں۔'' اس کانگریس میں جو باتیں طے پائی تھیں ان کا خلاصہ یہ ہے: (1) حسن کاری جماعت کا ایک ہتھیار ہے (2) حسن کاروں اور ادیبوں کو انفرادیت ترک کر دینا چاہیے۔ (3) جمالیات کی اجتماعی تنظیم ہونی چاہیے اور اس کو فوج اور دفاتر کی طرح ایک مرکزی سرکار اور مرکزی قوانین کے تحت ہونا چاہیے اور یہ سب اشتراکی جماعت کے ماتحت انجام پائے گا۔

آپ نے سنا؟ اشتراکیت سپاہیوں کی طرح اپنے ادیبوں اور شاعروں کو بھی سرخ وردی پہنانا چاہتی ہے، اس لئے کہ ان سے بھی قواعد لے جائے گی لیکن یہ ہونا تھا۔ فرعون اور موسیٰ دنیا میں ساتھ ساتھ آتے ہیں۔ خالص جمالیت (Aestheticism) نے جو افراط کی تھی اس کا جواب اسی تفریط سے دیا جا سکتا تھا۔ ''ادب برائے ادب'' کے نظریے نے ادب کو محض ایک من کی موج اور امیروں کے لئے تفریح کی چیز بنا کر رکھ دیا تھا۔ لوگ دنیا میں رہ کر دنیا سے بیگانہ ہو رہے تھے۔ ایک مشہور روسی ادیب کا خیال بہت صحیح ہے کہ ''ادب برائے ادب'' کا میلان اس بات کی دلیل ہے کہ ادیب اور اس کے ماحول کے درمیان تصادم ہے۔ مادی دنیا سے انسان اس وقت بھاگتا ہے جبکہ وہ مشکلات کا سامنا کرنے کی تاب اپنے اندر نہیں پاتا۔ خالص جمالیات کے حامیوں نے ایک پرانی مثل سے بہت غلط فائدہ اٹھایا اور اس کی تاویل میں بڑی زبردستی کی۔ کہا گیا ہے کہ انسان صرف روٹی سے زندہ نہیں رہے گا۔ اس میں سب سے اہم لفظ ''صرف'' ہے۔ اس کے یہ معنی ہرگز نہیں تھے کہ انسان بغیر روٹی کے بھی زندہ رہ سکتا ہے۔ حقیقت یہ ہے کہ ادب بھی زندگی کا ایک شعبہ ہے اور زندگی نام ہے ایک جمالیاتی حرکت (Dialcetic Process) کا جس کے ہمیشہ دو متضاد پہلو ہوتے ہیں۔ ادب بھی ایک جدلیاتی حرکت ہے اور اس کے بھی

دو متضاد رخ ہیں۔ ایک تو خارجی یا عملی یا افادی، دوسرا داخلی یا تخئیلی یا جمالیاتی۔ حسن کار یا ادیب کا کام یہ ہے کہ وہ ان دو بظاہر متضاد میلانات کے درمیان توازن اور ہم آہنگی قائم کئے رہے ورنہ ان میں سے جہاں ایک کا پلہ بھاری ہوا وہیں فساد وانتشار پیدا ہونے لگے گا۔ مارکس نے جو کچھ کہا تھا اس کا مطلب اس کے سوا کچھ نہ تھا کہ ادیب کو زمانے کے پیچھے نہ ہونا چاہئے۔ لیکن اس کے یہ معنی ہرگز نہ تھے کہ ادیب زمانے کا غلام ہے ادب حال کا آئینہ دار ضرور ہوتا ہے لیکن اسی کے ساتھ ساتھ مستقبل کا اشاریہ بھی ہوتا ہے اور اس کے لئے بیک وقت واقعیت اور تخئیلیت، افادیت اور جمالیت، اجتماعیت اور انفرادیت سب کی ضرورت ہے۔ ماحول ادیب کو پیدا کرتا ہے مگر ادیب ماحول کی ازسرنو تعمیر میں مدد کرتا ہے۔ ادب بیک وقت حال کی آواز اور مستقبل کی بشارت ہے سب سے بڑا ادیب وہ ہے جو حال اور مستقبل کو ایک آہنگ بنا کر پیش کرے۔ دنیا میں جتنے بڑے ادیب وشاعر گزرے ہیں وہ سب واقعات کی کثیف دنیا میں گردن تک ڈوبے کھڑے ہیں مگر ان کے ہاتھ ستاروں کو پکڑنے کے لئے آسمان کی طرف بڑھے ہوئے ہیں۔

ادب ایک آلہ ونشرواشاعت ایک ذریعہ تحریک وتبلیغ ضرور ہے لیکن ایسا ہر آلہ اور ہر ایسا ذریعہ ادب نہیں ہوتا۔ اخباروں سے بڑھ کر نشرواشاعت اور تحریک وتنقید (Revolutionary Criticism) بھی مشکل ہی سے کرسکتی ہے۔ اس کا سبب یہ ہے کہ اخبارات میں سوا روح عصر کے کچھ نہیں ہوتا اور ادب میں علاوہ 'روح عصر' کے بھی ایک عنصر ہوتا ہے جس کا تعلق 'ماورائے عصر' سے ہوتا ہے اور جس کی بدولت وہ ادب ہر زمانے کی چیز بن جاتا ہے۔ یعنی وہی واقعیت (Realism) اور تخئیلیت (Idealism) کا شیروشکر ہونا ادب کا اصلی جوہر ہے۔ آج کل کے مشہور انگریزی نقاد جے، بی پریسٹلی (J.B.P.:estly) کا خیال بہت صحیح ہے کہ حسن کاری یعنی آرٹ کو زندہ رکھنے کے لئے تھوڑی سی افیون کی ضرورت ہمیشہ پڑے گی۔

میتھیو آرنلڈ نے ادب کو جو زندگی کی تنقید کہا تھا تو اس کا مطلب یہی تھا۔ ادب جماعت اور افراد کی زندگی کی نہ صرف تصویر ہے بلکہ اس کی تنقید ہے، اور مارکس کے نظریے کا مطلب بھی اس سے زیادہ کچھ نہ تھا۔ اس کا یہ کہنا بہت صحیح ہے کہ فلسفہ اور ادب دونوں صدیوں تک دنیا کی یا تو مجتبہ، تصویریں پیش کرتے رہے ہیں یا اس کی تاویلیں کرتے رہے ہیں۔ اب ضرورت اس بات کی ہے کہ دنیا پر تنقیدی نظر ڈالی جائے اور اس کو بدلا جائے اور بہتر سے بہتر بنایا جائے۔

مارکس اصرار کے ساتھ ہم کو صرف یہ سمجھانا چاہتا تھا کہ زندگی ایک جدلیاتی حقیقت (Dialectic Reality) اور تغیر اور نمو اور ارتقا اس کی فطرت میں داخل ہیں۔ ادب کو اس کا ثبوت دینا چاہئے۔ اس لئے قدیم یونانی فنون لطیفہ اور ادبیات کی مثال دے کر ہم کو سمجھایا ہے کہ یہ ادب صرف اس یونانی معاشرت کا نتیجہ ہوسکتا تھا جو بجائے خود خرافاتی (Mythological Age) کی چیز تھی اور خرافاتی تصورات (Mythological Ideology) پر مبنی تھی۔ آج کل کا صنعتی دور اور صنعتی تمدن اس ادب کو دہرا نہیں سکتا۔ اگر ادیب کو واقعی زندہ رہنا ہے اور وہ معاشرت کی تہذیب و ترقی میں کوئی نمایاں حصہ لینا چاہتا ہے تو وہ بھاگ کر ماضی میں پناہ نہیں لے سکتا۔

لیکن ادب اگر زندگی کی تنقید ہے تو وہ محض حال پر بھی نہیں اکتفا کرسکتا۔ تنقید کا مقصد ہمیشہ نئی تعمیر ہوتا ہے اور نئی تعمیر کے لئے ہمیشہ ایک استقبالی میلان (Prospective Attitude) کی ضرورت ہوتی ہے جس کا دوسرا نام تخیل ہے۔ کامیاب ادب قدما کے نزدیک بھی دو متضاد عنصروں سے مرکب ہے۔ محاکات اور تخیل۔ محاکات کا تعلق حال سے ہوتا ہے اور تخیل کا تعلق مستقبل سے۔ واقعے کے ہمیشہ دو رخ ہوتے ہیں ایک تو واقعی یا ساکن اور دوسرا امکانی یا متحرک۔ اور ادیب کی بصیرت ان دونوں کو ایک کر دیتی ہے۔ گویا خواب اور حقیقت کے امتزاج کا نام ادب ہے۔

مارکس کے نظریے پر تبصرہ کرتے وقت ہم کو ہوشیار رہنا چاہئے۔ وہ اس وقت پیدا ہوا جبکہ جرمنی میں ماورائیت (Transcendentalism) بری طرح چھا رہی تھی اور حکماء کائنات کا مرکز مادی سطح سے ایک دم ہٹا کر روحانی سطح پر قائم کرنا چاہتے تھے۔ وہ مادے سے انکار کر رہے تھے اور صرف ایک جوہر اعلیٰ یا روح کو اصل حقیقت مانتے تھے۔ کائنات اور حیات انسانی کی روح رواں یہی جوہر اعلیٰ ہے جو خدا کا دوسرا نام ہے۔ مارکس کی مادیت اس تعلیم کے خلاف ایک بغاوت تھی۔ وہ کہتا ہے کہ زندگی کی ابتدا تصور سے نہیں بلکہ وجود سے ہوتی ہے اور اس کی بنیاد مادی قوتوں پر ہے۔ ہیئت اجتماعی میں آکر یہ مادی قوتیں زیادہ تر اقتصادی (Economic) رنگ اختیار کر لیتی ہیں۔ زندگی کے اقتصادی پہلو پر مارکس نے جو زور دیا وہ ایک خالص عصری چیز ہے اس کے یہ معنی نہیں ہیں کہ ادب اقتصادیات کی غلامانہ پیروی کرتا ہے۔ یہ کیسے ہوسکتا ہے؟ اقتصادیات کل زندگی نہیں ہے بلکہ اس کا صرف ایک عنصر ہے جو لاکھ اہم سہی لیکن کسی دوسرے عنصر پر غالب نہیں ہوسکتا۔ یہ سچ ہے کہ بغیر روٹی کے کوئی زیادہ عرصے تک زندہ نہیں رہ سکتا لیکن پھر وہ

صدیوں پرانی مثل بھی آج تک بدستور سچ ہے کہ انسان صرف روٹی سے زندہ نہیں رہ سکتا۔
آخر میں دو سوالات واضح کر دینا ضروری معلوم ہوتا ہے۔ ایک تو یہ کہ ادب میں انفرادیت کی گنجائش ہے یا نہیں؟ بعض نقادوں کا خیال ہے کہ حسن کار (Artist) کو اپنی شخصیت قربان کر دینا چاہیے۔ دوسروں کی رائے ہے کہ نہیں، حسن کار کی اپنی شخصیت اگر اس کے کام میں نہیں جھلکتی تو یہ شدید نقص ہے۔ اگر غور کیا جائے تو در پردہ یہ سوال پہلے ہی حل کیا جا چکا ہے۔ ادب یا حسن کاری کے دو متضاد پہلو بتائے گئے ہیں۔ ایک تو غایتی یا افادی دوسرا جمالیاتی (Aesthetic) جہاں تک ادب غایتی ہے وہاں تک اس کا تعلق اجتماعی ذہنیت اور معاشرتی میلانات سے ہے لیکن اس کا جمالیاتی پہلو یقیناً ادیب کی انفرادیت کا ممنون ہوتا ہے۔ آخر اس کا کیا سبب کہ ایک ہی ملک ایک ہی زبان اور ایک ہی معاشرتی دور کے دو مختلف شاعروں کے کلام اس قدر مختلف ہوتے ہیں؟

دوسرا سوال یہ ہے کہ ادب میں صورت اور اسلوب زیادہ ضروری ہیں یا موضوع اور مواد؟ موضوع اور مواد معاشرتی میلانات سے ملتے ہیں اور ادب کے خارجی یا اجتماعی عناصر ہوتے ہیں۔ صورت اور اسلوب کو ادیب کی انفرادیت مہیا کرتی ہے اور وہ ادب کے جمالیاتی عناصر ہوتے ہیں۔ کہا جا سکتا ہے کہ ادیب کی انفرادیت خود معاشرتی حالات اور اجتماعی میلانات کی ساختہ و پرداختہ ہوتی ہے۔ یہ سچ ہے لیکن پھر یہ انفرادیت معاشرت اور ہیئت اجتماعی پر بھی اپنا اثر ڈالتی ہے۔ انفرادی مزاج اور اجتماعی میلانات عمل اور رد عمل کا ایک ا[illegible] باہم مربوط سلسلہ ہے جس کو کہیں سے توڑا نہیں جا سکتا۔

مختصر یہ کہ کامیاب ترین ادب وہ ہے جو حال کا آئینہ اور مستقبل کا اشاریہ ہو، جس میں واقعیت اور تخیلیت، افادیت اور جمالیت ایک آہنگ ہو کر ظاہر ہوں، جس میں اجتماعیت اور انفرادیت دونوں مل کر ایک مزاج بن جائیں، جو ہمارے ذوق حسن اور ذوق عمل دونوں کو ایک ساتھ آسودہ کر سکے اب تک ادب جو کچھ بھی رہا ہو لیکن اب اس کو یہی ہونا ہے۔

دیوندر اسر

ادب اور سماجی تبدیلی کا عمل

کیا ادب سے سماجی تبدیلی عمل میں آتی ہے؟ کیا ادیب سماجی تبدیلیوں کا موجد یا محرک ہوتا ہے؟ یہ سوال ادب برائے ادب، کے دائرے سے باہر ہے۔ ''ادب برائے زندگی'' کے لیے کسی حد تک اہم ہے۔ لیکن ''ادب برائے انقلاب'' کے پیروکار تو یہ کہتے ہیں کہ ادب نہ صرف سماجی تبدیلی کو عمل میں لاتا ہے بلکہ ادب سیاسی انقلاب کا حربہ بھی ہے اور ادیب سیاسی انقلاب کے ہراول دستے میں شامل ہوتا ہے۔

یوں کہنے کے لیے تو کوئی بھی کہہ سکتا ہے کہ گورکی اور پریم چند کی تحریروں نے عوام میں سیاسی اور سماجی شعور پیدا کیا اور انہیں انقلابی تحریک میں شامل ہونے یا سماجی برائیوں کے خلاف لڑنے کی ترغیب دی۔ لیکن اس سلسلے میں کوئی باقاعدہ سائنسی ریسرچ نہیں ہوئی اور نہ ہی سماجی تبدیلی کے عمل کے اصولوں کا ہی اطلاق ہوا ہے جس سے اس مفروضے کی تصدیق ہو سکے۔

افسانہ ہو یا ناول یا نظم، ہر تخلیق کا مرکز فرد ہے اور اس کا محور ہے۔ سماج یا سماجی رشتے، ہر وہ شے یا خیال سے فرد اور اس کے سماجی رشتے متاثر ہوتے ہیں یا جسے وہ فرد واحد یا کسی گروہ کے رکن کی حیثیت سے انفرادی یا اجتماعی طور پر متاثر کرتا ہے ادب کے دائرے میں شامل ہے۔ اس لیے جہاں یہ خیال عام ہے کہ ادب اپنے عہد کی عکاسی کرتا ہے، وہ زندگی اور سماج کا آئینہ ہے، وہاں یہ بھی سمجھا جاتا ہے کہ ادب زندگی، سماج اور اپنے عہد کو متاثر بھی کرتا ہے وہ سماجی تبدیلی کا محرک بھی ہوتا ہے۔ وہ افراد کے جذبات، خیالات اور ان کے طرز عمل میں تبدیلی لاتا ہے۔

ادیب برسر اقتدار طبقے کا رکن نہیں ہوتا۔ وہ اس پالیسی کی تشکیل میں شامل نہیں ہوتا جو سماجی تبدیلی کے لیے حکمراں طبقہ، آئین ساز اسمبلی یا نوکر شاہی طے کرتی ہے۔ نہ ہی وہ اس پالیسی، پلان اور فیصلوں کو عمل میں لاتا ہے۔ اگر وہ انہیں ادب کے ذریعہ پیش بھی کرتا ہے تو اس

کی حیثیت پروپیگنڈہ کی ہوتی ہے، ادب کی نہیں۔ اس لیے وہ بحیثیت ادیب عوام کو متاثر نہیں کرتا۔ اگر وہ کسی تنظیم یا ادارے کا رکن بھی ہے تو وہ اس میں بحیثیت ادیب حصہ نہیں لیتا۔ اس کے مشورے یا فیصلے ادبی ماہیت کے حامل نہیں ہوتے۔ اس کے باوجود یہ خیال عام ہے کہ ادیب سماجی تبدیلی میں اہم رول ادا کرتا ہے یا اس کی تحریروں سے سماجی تبدیلی عمل میں آتی ہے۔

لیکن حقیقت کیا ہے؟ اس کے لیے سماجی تبدیلی کے عمل کو سمجھنے کی ضرورت ہے۔ سماج میں ادیب کی دو اہم حیثیتیں ہوتی ہیں۔ اول یہ کہ سماج میں اسے عزت کی نگاہ سے دیکھا جاسکتا ہے۔ دوسرے یہ سمجھا جاتا ہے کہ وہ زندگی کی اعلیٰ اقدار کا نقیب ہے۔ سماجی تبدیلی کے لیے جہاں نئی آگہی کا سوال ہے وہاں ادیب کی پہلی حیثیت کو بہت کم دخل ہے۔ لیکن جہاں سوال لوگوں میں نئی اقدار یا آگہی کو جائز یا موزوں درجہ عطا کرنے کا ہے۔ بہ حیثیت ادیب اس کا اثر ہوتا ہے۔ اس کی تحریریں موزونیت کے اس عمل میں ممد ثابت ہوتی ہیں۔ ادیب کو جو عزت اور توقیر حاصل ہوتی ہے وہ اسے اپنے ادب کے باعث میسر ہوتی ہے۔ اعلیٰ منصب کے باعث اسے جو مقام حاصل ہوتا ہے اُس سے لوگ اقدار کا شعور یا سماجی تبدیلی کی تحریک حاصل نہیں کرتے۔ بحیثیت ادیب اور کسی تنظیم کے رکن یا ادارے کے عہدہ دار کے باعث اس کا دائرہ اثر الگ الگ ہوتا ہے اور اس کی نوعیت بھی مختلف ہوتی ہے۔

کبھی کبھی ایسا ہوتا ہے کہ ادیب کا نظریہ حیات اور سماج کے بارے میں اس کا طرز فکر اس کے قارئین (سب میں نہیں) کے ذہن میں اس حد تک گہرے اتر جاتے ہیں کہ ان کے رویے اور طرز عمل میں تبدیلی ناگزیر ہو جاتی ہے جس کے باعث وہ اپنے ماحول کو بھی اس کے مطابق بنانے کی کوشش کرتے ہیں۔ اگر اس میں وہ ناکام رہتے ہیں تو فرد اور سماج میں کشمکش اور تناؤ کی حالت پیدا ہو جاتی ہے اور ایسی صورت میں ادیب کی مفکر کی حیثیت اُس کی سماجی حیثیت سے زیادہ اہم ہو جاتی ہے اور اس کا اثر طبقوں تک بھی سرایت کر جاتا ہے جن کا کہ وہ رکن نہیں ہوتا۔ ادیب اور دانشور اس معنی میں ان طبقوں میں منفرد حیثیت کے مالک ہوتے ہوئے بھی اپنے اثر میں طبقاتی حدوں سے بالاتر ہو جاتے ہیں۔

ادیبوں کا اپنا طبقہ محدود ہوتا ہے، لیکن یہ طبقہ حساس ہوتا ہے، جو فرد اور سماج کے پیچیدہ داخلی رشتوں کو ایک ایسی سطح پر پیش کرتا ہے جو علم سماجیات اور نفسیات کے اکتسابی مطالعے یا تجزیے سے ممکن نہیں۔ ادیب ان مثالی پیکروں اور تمثیلات کو تلاش کرتا ہے جو روزمرہ کی زندگی

سے تشکیل پاتے ہیں یا وہ خود نئے مثالی پیکروں، تشبیہات اور تمثیلات کی تشکیل کرتا ہے، جس کے باعث وہ زمان و مکان کی حدوں سے پرے ہوجاتا ہے اور مستقبل میں داخل ہوجاتا ہے۔ ادیب زمانہ حال میں رہتے اور سماج کا رکن ہوتے ہوئے بھی زمان ومکان کی حدوں کو پار کرلیتا ہے، جہاں وہ سماج پر اپنی نظر ہی نہیں اثر بھی ڈال سکتا ہے۔ اس کے پیش کیے ہوئے مثالی پیکر اور تمثیلات انسانی شعور کا حصہ بن کر سماج میں حقیقت کی شکل اختیار کرلیتے ہیں۔ اس طرح ادب سماجی تبدیلی کے عمل میں فعال رول ادا کرتا ہے۔

ہر سماج میں ایسے افراد بھی ہوتے ہیں جو ادب اور فن کے ذریعہ خود یہ تمثیلات اور مثالی پیکر تخلیق کرنے کے اہل نہیں ہوتے، لیکن وہ ان میں نہاں جذبات اور احساسات کو اپنے اندر جذب کرنا چاہتے ہیں وہ ان کی تفسیر کرتے ہیں۔ وہ ایسے فن پاروں اور ادبی تحریروں کی تلاش کرتے ہیں یا ان کی خواہش کرتے ہیں، جنہیں وہ اپنے ذاتی تجربے کا حصہ بنا سکیں۔ یہ لوگ بھی سماجی تبدیلی کے عمل میں احساسات اور خیالات کی ترسیل میں حصہ لیتے ہیں۔ تدریس، تبلیغ اور نئی اشکال کے ذریعہ یہ پیغام ان لوگوں تک بھی پہنچ جاتا ہے جو اپنی طبع یا رجحان میں ادیب یا دانشور نہیں ہوتے۔ اس طرح ترسیل کی دوسری سطح سے ادیب اور دانشور لوگوں کے شعور اور تحت الشعور کو متاثر کرتے ہیں اور اس کا اسنو بالنگ اثر ہوتا ہے اور خیالات کی اشاعت کا دائرہ وسیع تر ہوجاتا ہے۔

اس لیے یہ خیال مکمل طور پر صحیح نہیں کہ کسی سماج میں حسن اور زندگی کی عکاسی اور معانی کی تلاش محض ادیبوں اور دانشوروں کا ہی فریضہ ہے۔ بلکہ ادیبوں کے علاوہ سماج میں ایسے افراد بھی ہوتے ہیں، جن کی خیال آفرینی اور حسیت ادبی تخلیق کی ایک وسیع شکل اختیار کرلیتی ہے۔ اس طرح قارئین اور عام لوگ ان تمثیلات اور مثالی پیکروں سے اپنے کو وابستہ کرلیتے ہیں۔ اور وہ تبدیلی کے عمل سے جذبات اور نظریاتی طور پر رشتہ قائم کرلیتے ہیں۔ ادیب محض اقدار کی بنیادی انسپریشن تک ہی محدود نہیں رہتا بلکہ اپنی تحریروں کے ذریعے نمود ار وسعت کا اہم رول بھی ادا کرتا ہے۔

جس سماج میں جدت اور اُپج کی قدر ہوتی ہے، اس میں ادب اور فن کو انسانی زندگی کی بالیدگی اور سماجی ارتقا کے لیے اہم سمجھا جاتا ہے۔ ادب کی سماجی حیثیت بھی قائم رہتی ہے اور وہ ادیب کی داخلی کیفیات کا بھی مظہر ہوتا ہے۔ ہم عصر زندگی سے منسلک ہوتے ہوئے بھی اس کا اثر آئندہ نسل پر بھی پڑتا ہے۔ ادیب محض اس سماج کے لیے ہی تخلیق نہیں کرتا جس کا کہ وہ فرد ہے بلکہ ان طبقوں اور افراد کے لیے بھی لکھتا ہے، جو اس کے قریب آتے ہیں، ہندوستان میں

ترقی پسند تحریک کے لیے نظریاتی ماحول سازگار کرنے میں برطانوی ادیبوں کا رول سب سے زیادہ اہم رہا ہے۔ سوویت ادیبوں کا جو بھی اثر پڑا وہ بھی ان ادیبوں کے توسط سے ہی ممکن ہوا۔ دوسری جنگ عظیم کے بعد اینگری ینگ مین (برطانیہ) بیٹس (امریکہ) اور وجودیت پرستی (فرانس) کا جو گہرا اثر ہمارے ادب پر پڑا اس کا باعث بھی یہی ہے کہ بقول مارشل میک لوہن دنیا ایک گلوبل ولیج میں بدلتی جارہی ہے۔ زیادہ ترقی یافتہ ممالک کی تہذیب، فلسفہ اور طرز زندگی کا اثر ان کے قریب میں آنے والے پسماندہ نیم ترقی یافتہ یا ترقی پذیر ممالک پر پڑنے کا باعث بھی ٹکنالوجی اور کلچر کا اشتراک ہے۔ ہندوستانی ادب پر جنسی انقلاب، نئے بائیں بازو کی تحریک اور وجودیت پرستی کا براہ راست اثر ادب کے علاوہ دوسرے علوم کے ذریعے بھی پڑا ہے۔ لیکن قارئین اور عام لوگوں تک اس اثر کو سرایت ہونے کے لیے طویل عرصہ کی ضرورت ہے۔ اس کے ساتھ ساتھ معاشی ترقی اور سماجی تبدیلی کا ہونا بھی ضروری ہے۔ معاشرے اور فکر میں تبدیلی کا عمل ساتھ ساتھ چلتا رہتا ہے۔ ادب اور سماج باہمی اشتراک اور عمل سے ایک دوسرے کو متاثر کرتے ہیں اور ایک دوسرے میں تبدیلی لاتے ہیں۔ ادب اس عمل میں شریک رہتا ہے، لیکن یہ اشتراک براہ راست نہ ہو کر ان لوگوں کے ذریعے عمل میں آتا ہے، جو ان خیالات کی پیروی کرتے ہیں اور اپنے ہم پیشہ یا ہم خیال لوگوں میں اس کی اشاعت کرتے ہیں۔ اس لیے ادب کے انفرادی اثر کا اندازہ دوسرے علوم اور فنون اور سماجی عوامل اور میڈیا سے علیحدہ کر کے لگانا مشکل ہے۔

ادیب کی تحریروں کے ساتھ ساتھ اس کی شخصیت اور اس کے کردار اور اطوار کا بھی قارئین پر اثر پڑتا ہے۔ ہر ادیب اپنا ایک امیج بناتا ہے، جس کے زیر اثر قارئین اس کے خیالات اور احساسات کو مستند یا غیر مستند قرار دیتے ہیں۔ ادیب کا ادب ہی نہیں وہ خود بھی ایک مثالی پیکر کا درجہ رکھتا ہے۔ اس کا آدرش اور اقدار، نظریہ حیات، اخلاقی طرز عمل، اعتقادات، فکر اور وابستگی اور اس کے ساتھ ساتھ اس کا انحراف اور والہانہ پن اُس کا ایک ایسا امیج تیار کرتے ہیں کہ اگر اس کا ادب بھی ان تاثرات کا حامل ہو تو وہ ایک قوت کی شکل میں ابھرتا ہے اور تبدیلی کا محرک بن کر عوام کے ذہن کو متاثر کرنے کے اہل ہو جاتا ہے۔

عام طور پر ادب اور مروجہ نظام یا اس کی اقدار میں کشمکش ناگزیر ہو جاتی ہے۔ حکمراں طبقہ اور نوکر شاہی موجودہ صورت حال کو بدستور قائم رکھنا چاہتے ہیں۔ اور اگر وہ اس میں کوئی تبدیلی

چاہتے بھی ہیں تو وہ اسی حد تک عمل کرتے ہیں جہاں تک ان کے نجی مفاد کا تقاضا ہوتا ہے اور وہ یہ سمجھتے ہیں کہ اگر یہ تبدیلی نہ کی گئی تو نظام کا وجود ہی خطرے میں پڑ جائے گا۔ ایسی صورت میں فعال ادب موجودہ حالات کے خلاف نئی تمثیلات اور سمبلز کی تشکیل کرتا ہے۔ کردار اور واقعات کے باہمی عمل سے پروردہ پیٹرن کے ذریعے ان تمثیلات اور سمبلز کو روزمرہ کی زندگی میں ڈھالتا ہے اور انجام کار تبدیلی کی نئی علامات ظہور میں آتی ہیں۔

لیکن یہ ضروری نہیں کہ تبدیلی کی سمت اور نوعیت بھی وہی ہو، جس کی جانب سماج مائل ہے۔ ایسی صورت میں ادب کی تبدیلی کے شعور کو نئی جہت دیتا ہے جو سماجی تبدیلی کے لیے سازگار ماحول کی طرف اشارہ کرتی ہے۔ ایسی صورت میں ایک متوازی تہذیب اور نظام کی فکری داغ بیل کی نمو پڑتی ہے۔ یہ دونوں تہذیبیں اور نظام الگ الگ پرورش پاتے ہیں۔ ان میں کبھی آویزش کی صورت رونما ہوتی ہے کبھی آمیزش کو، جو مکمل یا جزوی ہوتی ہے اور اس طرح اس جدلیاتی عمل سے نئی اقدار جنم لیتی ہیں۔ یہ عمل جدت کا حامل ہے جو تہہ در تہہ سماج کے مختلف گروہوں میں دھیرے دھیرے سرایت کر جاتا ہے۔ درحقیقت یہ عمل دو سطحوں پر جاری رہتا ہے۔ سماج سے ادبی تخلیقات کی جانب، ادبی تخلیقات سے سماجی نظام کی جانب۔ اس باہمی عمل میں جدت کی قوت اور اثر کی آزمائش ہو جاتی ہے کہ وہ کس حد تک سماجی اقدار کو متاثر کرتی ہے۔

علم سماجیات اس بات پر زور دیتا ہے کہ کس طرح سماج ادب کے مواد کو ہی نہیں بلکہ اس کی ہیئت کو بھی متاثر کرتا ہے، جب کہ ادیب اور کسی حد تک ماہرین نفسیات اس امر کی طرف اشارہ کرتے ہیں کہ فکر اور تخلیق کی اپنی ایک آزاد قوت بھی ہوتی ہے، لیکن کوئی بھی تخلیق خلا میں جنم نہیں لیتی۔ اس کی سماجی اور تہذیبی اساس ہوتی ہے، لیکن یہ محض ایک پہلو ہے، جو اس کی سماجی اور تہذیبی زندگی پر منحصر ہے۔ یہ اس کا فلسفہ حیات، جمالیاتی ذوق اور خلاقانہ قوت ہی ہے جو اس کے فکر اور احساس کو یقین آمیز بناتی ہے۔ اور سماجی تبدیلی کی نمو کی شکل میں عمل میں آتی ہے۔ ادیب اس رول میں جدت کا احیاء کرتا ہے۔

اصل مسئلہ یہ ہے کہ جو لوگ طرز نو کی نمو کرتے ہیں وہ سماجی طور پر بہت کم فعال ہوتے ہیں اور جو فعال ہوتے ہیں وہ مفکر صاحب تخیل یا اوریجنل نہ ہو کر دوسرے لوگوں کی پیروی کرتے ہیں جب کہ ادب کے قاری یا دوسرے لوگ ان لوگوں کی مدد سے ادیب کے نظریات کو قبول کرتے ہیں جو اس کے خیالات کی ترویج کرتے ہیں۔ ادیب عام لوگوں کو براہ راست کم ہی

متاثر کرتا ہے۔ یہ فرق فکر اور عمل کا بھی ہے۔

سماجی تبدیلی کے عمل کی شروعات جدت یا انوویشن (innovation) سے ہوتی ہے جسے کوئی فرد "ایجاد" کرتا ہے۔ اس جدت کے حامی یا داعی اس کی تشریح، ترویج اور توسیع کرتے ہیں اور پھر یہ کہ ان لوگوں تک پہنچتی ہے جو اس کو قبول کرتے ہیں اور آخر کار وہ عام ذہن یا عمل کا جزو بن جاتی ہے۔ یہ ضروری نہیں کہ ادیب ہی "جدت" کی ایجاد کرے۔ وہ کسی حد تک جدت کے حامی یا پرستار کی حیثیت سے اپنی تخلیقات کے ذریعے اس کی عکاسی کرتا ہے۔ مذہب، سائنسی طرز فکر، مارکس یا فرائیڈ یا وجودیت کے نظریات جو جدت کے حامل تھے۔ وہ دوسرے ذرائع کے علاوہ ادبی تخلیقات کے ذریعے بھی قارئین تک پہنچے۔ اس معنی میں ادیب انوویٹر (innovator) نہیں ہوتا بلکہ وہ جدت یا طرز نو کو نشر کرتا ہے۔ ایسا بہت کم ہوتا ہے کہ ادیب جدت طراز بھی ہو۔ گورکی، ڈکنس یا پریم چند کی تحریروں کا اثر اگر سماج پر پڑا تو اس لیے نہیں کہ انھوں نے نئی فکر یا اقدار کو اپنی تحریروں کے ذریعے قارئین تک پہنچایا بلکہ اس کے لیے انھوں نے اپنے عہد میں شروع ہوئی نئی فکر کو اپنے ادب میں پیش کیا۔

ادیب اپنے قارئین، ناقدین اور دوسرے دانشوروں کے ذریعے عام لوگوں تک پہنچتا ہے اور بحث و مباحثہ، تنقید و تبصرہ، ادبی نشستوں اور رسالوں اور ماس میڈیا کے ذریعے اس کی توسیع کرتا ہے۔ یہ سب افراد اور ادارے اور نشر و اشاعت کے ذرائع، پیروکار، حامی اور داعی ہیں، جو نہ صرف ادیب کے تصورات کی توسیع کرتے ہیں بلکہ اس کی قبولیت کے لیے سازگار ماحول بھی تیار کرتے ہیں۔ وہ ان خیالات کو جذب کر کے ان کو یقین آمیز بناتے ہیں وہ اس خلفشار کو کم کرتے ہیں، جو قدیم تصورات کو بدلنے اور نئے خیالات کو رائج کرنے اور مستقبل میں داخل ہونے سے پیدا ہوتی ہے۔ اور اگر سماجی نظام ان تصورات کی شدید مخالفت کرتا ہے یا اس کے لیے رکاوٹ ثابت ہوتا ہے تو وہ کبیر کا ہم نوا ہو کر کہتا ہے، 'جو گھر جارے آپنے چلے ہمارے ساتھ'

عام لوگ اپنی سماجی مطابقت کے باعث جدت کو قبول کرنے میں دقت محسوس کرتے ہیں۔ وہ نئے خیال کو براہ راست قبول نہیں کر پاتے۔ ادیب ان خیالات کو احساسات کی سطح پر لا کر اسے داخلی عمل میں منتقل کر دیتا ہے اور پھر اس کا اظہار فرد اور سماج کے باہمی عمل سے شروع ہوتا ہے۔ قارئین زندگی اور سماج کے نئے تصورات کو سمجھنے کی کوشش کرتے ہیں۔ اسے تسلیم یا رد کر دیتے ہیں۔ سماجی تبدیلی کا یہ عمل ادب کے علاوہ دوسرے علوم سے بھی جاری رہتا ہے۔

یہاں اس امر کی نشاندہی ضروری ہے کہ ادیب ہمیشہ جدت کا ہی قائل نہیں ہوتا بلکہ وہ بعض روایتوں کو مستحکم بھی کرتا ہے۔ جدت اور روایت کی باہمی کشمکش اور معاونت ادبی تخلیقات میں بارہا نظر آتی ہے۔ کیونکہ ادیب سماجی مطابقت سے انحراف بھی کرتا ہے اور سماج کا رکن بھی ہے اور آؤٹ سائیڈر بھی۔ اس لیے اس کی ایلی نیشن (alienation) کا احساس مستحکم ہوجاتا ہے کہ سماجی مطابقت اور نئے تصورات کی اس کشمکش سے وہ مکمل طور پر آزاد نہیں ہوسکتا۔ زبان کلچر اور ادب سے وہ اس سماج سے منسلک رہتا ہے اور قارئین سے رابطہ قائم کرتا ہے۔ آگہی اور ترسیل کو کارگر بنانے کے عمل میں ابلاغ کا المیہ پیدا ہوسکتا ہے، اس کے کئی باعث ہوتے ہیں، مثلاً جدت کی ترویج کے لیے جس پیرایہ اظہار کو اس نے اختیار کیا ہے وہ اس مخصوص جدت کے لیے موزوں نہیں۔ اگر قارئین سے اس کا رابطہ منقطع ہوجاتا ہے تو اس کی تحریریں اسکیزوفرینیہ (schizophrenia) نظر آتی ہیں۔

سسٹم تجزیے کی رو سے ہر شے یا عمل کا اندرونی رشتہ اس سسٹم کے دوسرے اجزاء اور عمل سے ہے۔ اگر کسی ایک جزو یا عمل میں یا اس کے کسی ایک حصے میں تبدیلی آتی ہے یا کی جاتی ہے تو پوری ساخت ہی بدل جاتی ہے اور نیا سسٹم وجود میں آتا ہے۔ اگر ادیب کسی ایک شے یا عمل پر قلم اٹھاتا ہے تو اس کا اثر دوسرے شے یا عمل پر ناگزیر ہے، اس لیے انفرادی فکر کو سماجی فکر میں بدلنے اور اسے ایک معنی خیز نظریاتی اساس دینے کے لیے ادبی تحریر جس تخلیقی عمل سے گزرتی ہے وہ اپنے میں ہی تغیر کا عمل ہے اور یہ تحریر اپنی مکمل اور جامع شکل میں تبدیلی کا محرک بن جاتی ہے، لیکن جب اس تحریر کا اثر عام لوگوں پر پڑتا ہے تو یہ ضروری نہیں کہ وہ اس کو وہی معنی عطا کریں جو ادیب کا مقصد ہے۔ قاری اپنے نجی تجربے، خیالات، مخصوص بصیرت اور حوالیاتی فریم (Referece Frame) کے باعث اس خیال کو رد یا قبول کرتا ہے۔ تبدیلی کے عمل میں فرد کا پرانا (Referance Group) کمزور ہوجاتا ہے اور نئے (Reference Groupes) بن جاتے ہیں۔ جن کے رابطے سے وہ نئے خیالات کو مستحکم کرتا ہے یا سند دیتا ہے۔ جو لوگ inhibition یا predispositionl کا شکار ہوتے ہیں وہ مخالف خیال کو رد کرنے کی منطق تلاش کرلیتے ہیں اس کا باعث ان کی سردمہری یا بے رخی بھی ہوسکتا ہے۔ ادیب اور قاری کے درمیان نقاد اور دانشور فکری رابطہ قائم کرتے ہیں وہ ان میں (mediate) کرتے ہیں۔ وہ اس کی تحریروں میں پیش کیے گئے خیالات کا تجزیہ کرتے ہیں۔ اسے عام فہم بناتے ہیں۔ اس کی تفسیر

ان کی زندگی کے عام تجربے کے دائرے میں کرتے ہیں۔ اس کی تمثیلات اور سمبلز کو حقیقی زندگی کی تمثیلات اور سمبلز سے جوڑتے ہیں۔ جدت کو روایات سے منسلک کرتے ہیں اور اسے نہ صرف مقبول بلکہ جائز بھی بناتے ہیں۔ یہ دانشور اس جدت اور خیال کو ان لوگوں تک بھی پہنچاتے ہیں جو ادبی تحریریں نہیں پڑھتے اور اس طرح جدت کی ترویج اور توسیع ایک سطح سے دوسری سطح تک جاری رہتی ہے اور انجام کار سماجی تبدیلی کا باعث بنتی ہے۔ جدت کی یہ ترسیل ملٹی اسٹیپ فلو (multi-step flow) کے ذریعے جدت اور تجربے کو سماجی روایت میں منتقل کر دیتی ہے۔ ادیب طرز نو کی نمو کرتا ہے۔ اس امر کی طرف اشارہ کرنا ضروری ہے کہ بارہا ادیب خود جدت کی نمو نہیں کرتا بلکہ وہ دوسروں کی جدت یا ایجاد یا فکر نو کو اپنی تخلیقات کے ذریعے پیش کرتا ہے اور اس طرح وہ سماجی تبدیلی کے عمل میں تغیر کے کارکن کا رول ادا کرتا ہے۔

ایک طرف زندگی اور وقت کا محرک اور سیال عمل ہے اور دوسری طرف سماجی نظام کا جمود ہے جو تبدیلی کی مدافعت کرتا ہے۔ ایسی صورت میں عام سماجی تبدیلی کے عمل سے باہر کسی ایسے عمل یا محرک کی ضرورت درپیش آتی ہے جو تبدیلی کے عمل کو شروع کر سکے۔ متحرک کر سکے۔ فلسفہ، سائنس سماجیات، نفسیات اور ادب اس عمل کے محرک کا رول ادا کر سکتے ہیں۔ ادب کا براہ راست رشتہ انسانی احساسات اور جذبات سے ہے۔ فرد کی داخلی زندگی اور نجی رشتوں میں تبدیلیاں آتی ہیں، ادب ان کو تمثیلات کے ذریعے پیش کرتا ہے کہ وہ بدلتے وقت کے ساتھ حقیقی اشکال میں بدلنی شروع ہو جاتی ہیں۔ لیکن یہ ضروری نہیں کہ وہ عام لوگوں کا عمل بھی بن جائیں۔ اور نئے سماجی رشتے قائم ہوں، لیکن ان سے جو نئی اشکال تشکیل پاتی ہیں اور جو نئے حالات جنم لیتے ہیں وہ قارئین اور دوسرے لوگوں کے تحت الشعور میں داخل ہو کر آہستہ آہستہ فکری سطح پر بھی ظاہر ہونے لگتی ہیں۔ اور غائبانہ ترغیب کے ذریعہ سماجی عمل متحرک ہو جاتا ہے۔ رائج تصورات بدلنے لگتے ہیں اور افراد اپنے اعتقادات اور خیالات میں تبدیلی لانے کی ضرورت محسوس کرنے لگتے ہیں۔

سماجی تبدیلی فیشن یا فیڈ (Fad) سے مختلف ہے۔ جب کوئی نئے اسٹائل کو اپنانے یا کسی نئی شے کا استعمال کرنے کی کوشش کرتا ہے کیونکہ وہ پاپولر ہے تو اسٹائل کی یہ تبدیلی سطحی اور عارضی ہوتی ہے۔ ایسے لوگ مطابقت کے عمل سے گزرتے ہیں۔ بہت سے لوگ اس مطابقت میں اپنے کو محفوظ محسوس کرتے ہیں۔ ان لوگوں میں کوئی فکری انقلاب نہیں آتا۔ وہ گریز کی سطح پر ہی رہتے ہیں اور جب فکری یا تہذیبی انقلاب کا سوال آتا ہے تو وہ فعال نہیں رہتے اور روایت کا

ساتھ دیتے ہیں۔ اور جدت سے انحراف کرتے ہیں۔ جب موافق ماحول یا ذہن تیار کیے بغیر ہم اپنے سماج میں اوریجنل فکر یا تخلیق کرنے کے بجائے کسی دوسرے سماج یا کلچر کی جدت کو اپنے سماج میں منتقل کرتے ہیں تو یہ جدت ذہنی یا جذباتی سطح پر منتقل نہیں ہوتی بلکہ ایک فیشن کی شکل میں رونما ہوتی ہے۔ ادب میں اس طرح کی تجدیدیت سماجی تبدیلی کا محرک نہیں بن سکتی۔ محض چونکا دینے والے عمل یا ہیئت کی ہی نشاندہی کرتی ہے اور اس کا اثر عام لوگوں تک نہیں پہنچتا۔

سماجی تبدیلی کے لیے جس جدت پرستی یا خلاقانہ قوت کی ضرورت ہوتی ہے، وہی ادبی تخلیق کی بھی بنیادی شرط ہے۔ ادیب نظریاتی مطابقت کے خلاف ہوتا ہے، لیکن عوامی ذہن سے علیحدہ نہیں ہوتا وہ سماجی مطابقت سے انحراف کرتا ہے۔ لیکن سماجی عمل کے دائرے سے باہر نہیں ہوتا۔ یہ ایسی صورت حال ہے جو ادیب اور سماج میں تناؤ کو جنم دیتی ہے۔ لیکن ہر سماج میں ایسے افراد ہوتے ہیں جنہیں ہم مارجینل مین (Marginal Man) کہتے ہیں اُن کی اپنے سماج سے وابستگی نہیں ہوتی۔ ان میں فعالیت بھی زیادہ ہوتی ہے۔ فن اور ادب کے بارے میں اُن کا رویہ بھی لبرل ہوتا ہے۔ اور جب یہ لوگ نئی فکر کو قبول کرتے ہیں تو برسر اقتدار افراد اور شرفاء کی نظر میں اس فکر کے ساتھ کلنک (Stigma) لگ جاتا ہے، جسے سماجی تبدیلی کو روکنے یا اُس کے عمل کو سست کرنے کے لیے استعمال کیا جاتا ہے۔ لیکن ادب کے ذریعے اس فکر کو وقار حاصل ہو جاتا ہے۔

میڈیا اور الیکٹرانک ٹیکنالوجی کے وسیع استعمال کے باعث سماجی تبدیلی کا عمل تیز ہو رہا ہے۔ عام لوگ بھی تبدیلی کے دائرے میں زیادہ سے زیادہ شامل ہو رہے ہیں۔ اس طرح فکری انقلاب کے لیے زمین تیار ہو رہی ہے۔ الیکٹرانک میڈیا یا ٹیکنالوجی نے ادب اور فن کو عام لوگوں تک پہنچانے میں بڑا اہم رول ادا کیا ہے۔ ماس میڈیا کے اثرات دھیرے دھیرے عام لوگوں میں سرایت کر رہے ہیں۔ جہاں ٹیکنالوجیکل انسان کا نمو اور پاپولر کلچر مقبول ہو رہے ہیں وہاں ادب اور فن کی اہمیت کم نہیں ہوئی۔ زیادہ سے زیادہ لوگ موسیقی، فن اور ادب سے محظوظ ہو رہے ہیں۔ اس معنی میں ادب سماجی تبدیلی کے عمل میں نہ صرف شامل ہے بلکہ کسی حد تک جزوی طور پر اسے متاثر بھی کرتا ہے۔

○

ادیب، عصری سچائیاں اور روشن اقدار

ممتاز دانشور مرحوم سبط حسن صاحب سے آخری دنوں میں میں نے ایک سوال کیا تھا کہ ترقی پسندی کی آواز دھیمی کیوں پڑتی جارہی ہے، وابستگی اتنی کمزور کیوں ہوتی جارہی ہے تو انھوں نے فرمایا تھا... گزشتہ کئی دہائیوں میں ترقی پسندی کا بڑا پروپیگنڈہ ہوا۔ سچ یہ ہے کہ جب اس کی ضرورت تھی تو فطری طور پر ادب نے اپنے آپ میں اسے جذب کرلیا اور اب تو وہ پوری ادبی فضا میں تحلیل ہوچکی ہے لیکن جہاں ہمیں نئے تقاضوں کے تحت فکری تبدیلی برتنی چاہیے تھی وہ نہیں ہوئی۔ چنانچہ اس کا ردعمل ہوا، کچھ حالات بھی ایسے بن گئے تھے۔ حالانکہ اب اس وقت ہمیں اس کی زیادہ ضرورت ہے... ٹی ایس ایلیٹ نے اپنے ایک مضمون شاعری کا سماجی منصب میں ایک بات پتے کی کہی ہے۔ وہ کہتا ہے... ہمارا شعور وادراک وہ نہیں ہے جو چینیوں کا ہندوؤں کا تھا بلکہ وہ اب ویسا بھی نہیں ہے جیسا کئی سو سال قبل ہمارے آباواجداد کا تھا۔ یہ ویسا بھی نہیں ہے جیسا ہمارے اپنے باپ دادا کا تھا بلکہ ہم خود بھی وہ شخص نہیں ہیں جو ایک سال پہلے تھے۔"

ایلیٹ کی اس مثال سے ہوسکتا ہے کہ کچھ لوگ نئے زمانے کے تناظر میں نئی ترقی پسندی کی تلاش اور شناخت کریں لیکن میرا خیال یہ ہے کہ نہ تو نئی ترقی پسندی کی پہچان کی ضرورت ہے اور نہ ہی کمٹ منٹ کے بارے میں زیادہ الجھنے کی۔ ترقی پسندی نہ غزل ہے نہ افسانہ جس کے نئے اور پرانے پر ہم بحث کریں۔ ترقی پسندی کے کوئی اصول وضابطے نہیں ہوا کرتے یہ تو شعور و ادراک کی کوکھ سے جنم لیتی ہے اور شعور وادراک اپنے عہد کے معرفت سے حاصل ہوتا ہے۔ ہر عہد کے اپنے مخصوص رجحانات ہوتے ہیں۔ ان کی شناخت۔ واقفیت اور گرفت ہی اصل فنکار کا کام ہوتا ہے اور اس کے فنکارانہ فرائض کا تخلیقی اظہار۔ اس اظہار کے راستے مختلف ہوسکتے ہیں اس لیے کہ تخلیقی سطح پر ہر فنکار کی اپنی ایک منزل مخصوص ہوا کرتی ہے اور اس منزل

تک پہنچنے کے لیے جو راستہ اپنایا جاتا ہے اُسی کو ہم نظریہ کہہ سکتے ہیں۔ بقول اصغر علی انجینئر:

> ''نظریہ منزل مقصود کے حصول کا اہم راستہ ہوتا ہے اور یہ منزل سے متاثر بھی
> ہوتا ہے اور ان کی نشاندہی بھی کرتا ہے گویا نظریے اور اس کے مقصود میں ایک
> طرح سے جدلی رشتہ ہوتا ہے۔''

کہا جاتا ہے کہ ہر دور کا نمائندہ ادب اپنے دور کے نمائندہ رجحانات اور مسائل سے پہچانا جاتا ہے۔ اسی طرح ادیب اور زمانہ ادب اور معاشرہ کے اندرونی اور گہرے رشتے ہوتے ہیں ان رشتوں کی نزاکتیں جتنی عجیب ہوتی ہیں اس سے زیادہ عجیب، دلچسپ اور معنی خیز اس کا اظہار ہوتا ہے۔ یہی وجہ ہے کہ ہر دور میں ماہرین نے ان رشتوں اور اس کی نزاکتوں کی سمجھنے کی کوشش کی ہے اور جب جب یہ رشتے زیادہ واضح اور سپاٹ طریقے سے پائے گئے تو ان کو توڑنے کی بھی کوششیں کی گئیں اور کبھی کبھی ایسا لگا کہ رشتے ٹوٹ گئے ہوں۔ شدید رومانی فضا میں سانس لینے والے انگریزی شاعر کیٹس نے تو یہاں تک کہہ دیا تھا کہ... ''ہم ایسی شاعری سے نفرت کرتے ہیں جس کے پیچھے کوئی ٹھوس غرض ہو شاعری کو فلسفہ، سیاست یا مذہب کا غلام نہیں ہونا چاہیے۔''

اس طرح نجانے کتنے شدت پسند جملوں کی کورانہ تقلید نے درمیان میں کچھ اس طرح کی تصویر پیش کر دی اور ایسا لگنے لگا کہ ادیب اور سماج بظاہر دریا کے دو کنارے ہوں اور درمیان میں افہام و تفہیم کی موجیں باہم متصادم ہونے لگیں اور سب کچھ بکھرنے سا لگا چنانچہ ضرورت آن پڑی کہ ایک بار پھر ان رشتوں کو سمجھا جائے اور سمجھایا جائے تا کہ بحث و مباحثہ، افہام و تفہیم کے توسط سے نئی صورتیں اجاگر ہوں کیونکہ بقول ایلیٹ ''جب سماج میں تبدیلیاں اچھی طرح جم جاتی ہیں تو پھر ایک نئے راستے کی ضرورت پڑنے لگتی ہے۔'' اور اگر انسان اور انسانی زندگی کو خوبصورت وصحت مند بنانے کے لیے اپنے روایتی آدرشوں کا خون بھی کرنا پڑے تو ایسی قربانیاں ایک نئے نظریے اور اپروچ کے ساتھ ایک نئے سماج کی بنیاد ڈالتی ہیں۔ یہ عجیب نفسیات ہے کہ جب ہم ادیب و شاعر کی بات کرتے ہیں تو اسے ماورائے دنیا، سماج سے کہیں بلند اور الگ چیز سمجھنے لگتے ہیں۔ ظاہری سطح پر بھی بعض فیشن پرست ادیب بڑے بڑے بال رکھ کر اور منہ میں پائپ لگا کر اپنی انفرادیت کا اظہار کرنے لگتے ہیں۔ یہ درست ہے کہ بہت پہلے حالی نے کہا تھا کہ ''شعر کلام مخیلہ ہے۔'' یا حالی سے بھی پہلے کالرج یا ارسطو نے بھی اسے محض

نقالی فطرت یا تخیل کی تلاش کہا تھا لیکن اس کا یہ مطلب تو نہیں کہ شاعر یا ادیب اس دنیا کا آدمی نہیں اور اسے یہاں کے مسئلوں سے ایک سرے سے دلچسپی نہ ہو، اس کے برخلاف اگر کسی کا دعویٰ ہے تو بقول ارسطو یا تو وہ وحشی ہو سکتا ہے یا خدا... چنانچہ حالی نے آگے چل کر شاعری کو سوسائٹی کا تابع بتایا اور اس کے بعد سے لے کر اب تک اتفاق اور اختلاف کے ساتھ ادب کے سماجی منصب کے بارے میں خوب خوب لکھا جا چکا ہے اور اس طرح سوچا اور لکھا گیا کہ ادب کی سماجی سوچ پوری ادبی فضا میں رچ بس گئی اور اس کے رگ و ریشہ میں اتر گئی لیکن یہ صورتیں ایک خاص قسم کی ضرورت اور جدوجہد کے تحت آزادی سے قبل تک پروان چڑھتی رہیں۔ اس کے بعد انتہائی آزادانہ ماحول میں جو صورتیں تبدیل ہوئیں تو ہم نے اپنے فکری ارتقا کی طرف دھیان نہیں دیا اور مدتوں آزادی کے نشے میں گم رہے چنانچہ ہوا یہ کہ براہ راست ادب کے تئیں طرح طرح کے عرفان حاصل کیے جانے لگے۔ ادب کی نئی نئی ہیئتیں ایجاد ہونے لگیں، تنقید کا سماجی اور معاشرتی زاویۂ نگاہ اسلوبیاتی و ساختیاتی بھول بھلیوں میں گم ہونے لگا۔ عرفان و آگہی اور فکر و نظر کے ان نئے نئے طریقوں نے ادب کی عظمت و وسعت کو نقصان پہنچایا یا فائدہ میں نہیں کہہ سکتا لیکن ایک نقصان وہ صورت ضرور سامنے آئی کہ موجودہ ابہام و تفہیم کے درمیان سے ادیب و شاعر بذات خود کہیں غائب ہو گیا۔ ہم بھول گئے کہ ادیب و شاعر کی اپنی ذاتی شخصی ذمے داریاں بھی ہوا کرتی ہیں، ایک شخصیت ہوتی ہے۔ ایک کردار ہوا کرتا ہے۔ اپنی ایک ذہنی اور انسانی شناخت ہوتی ہے اور اس نہج سے وہ عام انسانوں کی صف سے ضرور بلند و بالا کردار ہو جاتا ہے۔ ایسا اس لیے بھی ضروری ہوتا ہے کہ جب ہم سماج کو اپنا آدرش مانتے ہیں اور سماج ہی ہمارے فکر و خیال کا مرکز و محور ہوتا ہے تو ہمیں یہ نہ بھولنا چاہیے کہ ایک خاص وقت اور ضرورت میں سماج بھی اپنے آدرش کو تلاش کرتا ہے اور یہ تحقیق و تلاش اس وقت زیادہ زور پکڑ لیتی ہے جب وہ اپنا توازن کھو بیٹھتا ہے اس کے اندر افراتفری اور انتشار پیدا ہو جاتا ہے اس وقت عوام ادیبوں شاعروں اور فنکاروں کی طرف امید اور حسرت بھری نگاہوں سے دیکھ رہے ہوتے ہیں۔ پاکستان کے ایک ادیب رؤف نظامانی اپنے ایک مضمون میں لکھتے ہیں:

> ''جب ہم ادیب کہتے ہیں تو کسی فرد کی ایک خاص حیثیت کا تعین کرتے ہیں
> وہی خاص حیثیت جو ایک سائنس داں کی ہوتی ہے ایک مصور کی ہوتی ہے۔
> ادیب اور لیکھک کے ہاتھ میں قلم ہوتا ہے جس کے وسیلے سے وہ اپنے

خیالات اور احساسات لوگوں تک پہنچاتا ہے حالانکہ ان کی کوئی مادّی حیثیت
نہیں ہوتی لیکن یہ ایک سوچ کی تعمیر اور ایک سماجی نفسیاتی کیفیت کی تشکیل
میں اہم کردار ادا کرتے ہیں اور لوگوں کے اجتماعی عمل کو متاثر کرتے ہیں۔
سماج کے ایک رکن کی حیثیت سے ایک ادیب کی ذمہ داری دوسرے پیشوں
سے وابستہ لوگوں کی بہ نسبت کئی گنا زیادہ ہوتی ہے وہ ایک رہنما کا کردار ادا
کرتا ہے۔ ایک ایسا رہنما جو اپنے عوام اور سماج کے لیے آنے والے کئی
صدیوں کی منصوبہ بندی کرتا ہے۔'' (ارتقا89،ص 91-190)

رہنمائی کی ان بلندیوں تک پہنچنے کے لیے ادیب کو نجانے کتنے مرحلوں، آزمائشوں، صبر و استقلال اور ایثار و قربانی کے مرحلوں سے گزرنا پڑتا ہے۔ سماج ہو یا معاشرہ، خاندان ہو یا احباب و اقربا یہ سب نہایت بے رحم و بے مروّت ہوتے ہیں۔ زندگی کی کشش اور اس کے مطالبات ایک طرف اور ادیب کے اصول اور آدرش دوسری طرف، مدتوں ان دونوں کے درمیان سرد و گرم جنگ ہوتی رہتی ہے کبھی ادیب پر معاشرہ حاوی ہوتا ہے۔ ادب اور معاشرے کی یہ جنگ نئی نہیں ہے اور نہ ہی اس کی ہار جیت۔ جس دیے میں جان ہوتی ہے وہ تمام آندھیوں اور تھپیڑوں کے باوجود روشن رہتا ہے کہ یہ آندھیاں ہی ان کی قوت و صلابت کا فیصلہ بھی کرتی ہیں۔ سماجی حالات کا مطالعہ ادیب کے لیے ناگزیر ہے کہ یہ مطالعہ ہی ادیب کی سوچ اور فکر میں انقلاب لاتا ہے اگرچہ کبھی کبھی پیچیدگیاں بھی پیدا کرتا ہے۔ یہاں یہ عرض کر دینا بھی ضروری ہے کہ سماجی حالات کے دباؤ کا شکار وہی ادیب ہوتے ہیں جو انسان دوستی اور محنت کش عوام سے اپنے جذباتی و احساساتی رشتے توڑ لیتے ہیں اور سماجی اور ریاستی دباؤ کا شکار ہو جاتے ہیں لیکن جو ادیب ایسا نہیں کرتے وہ بادلیئر کے نزدیک پہنچ جاتے ہیں جس نے 1848 میں انقلاب فرانس کو ایسا قبول کیا کہ چشم زدن میں ادب برائے ادب کے نظریے کو طفلانہ نظریہ قرار دے کر اپنے ساتھیوں سمیت ادب برائے زندگی کی حمایت میں نکل پڑا۔

اب میں زیادہ ادھر اُدھر بھٹکے بغیر اپنے ملک و معاشرہ کی موجودہ سیاسی صورتوں کا مختصر جائزہ پیش کرنے کی اجازت چاہوں گا لیکن اس سے بھی قبل محض اشاروں میں سہی ماضی قریب کی ایک دھندلی تصویر بھی سامنے رکھوں گا۔ موجودہ ہندوستان کے ڈانڈے اگرچہ 1857 کے حادثے سے ملتے ہیں لیکن زیادہ تفصیل میں نہ جا کر اس کی ابتدا 1947 سے کرنا چاہتا ہوں۔

آزادی سے قبل ہمارے سارے دانشوروں۔ لیڈروں یہاں تک کہ تمام انسانوں کا ایک مقصد تھا۔ حصولِ آزادی، یہ مقصد اور مشن اس قدر عظیم تھا کہ اس کے آگے چھوٹے چھوٹے سارے مسائل دب گئے ورنہ ایسا نہ تھا کہ جس وقت سجاد ظہیر نے انجمن ترقی پسند مصنفین کی بنیاد ڈالی تھی تو اس وقت زبان و ادب، تہذیب و ثقافت کے مسئلے نہ تھے۔ نفرت و عداوت نہ تھی۔ سجاد ظہیر نے جب پہلی بار ٹیگور سے ملاقات کی تھی تو انھوں نے ان چھوٹے چھوٹے مسائل سے متعلق استفسار بھی کیا تھا تو سجاد ظہیر اُسے نظرانداز کر گئے اور بڑے مسائل کی نوعیت پر تبادلۂ خیال کر کے انجمن کے لیے ان کی حمایت اور سرپرستی حاصل کی۔ آزادی کی لڑائی، اس کے بعد تقسیم ہند اور پھر اس کے بعد فرقہ وارانہ فسادات کی بے رحم تاریخ ہمارے سامنے ہے اس سے متعلق جواب ہے وہ بھی ہمارے سامنے ہے ان سب کو دہرائے جانے کی ضرورت نہیں۔ اصل مسئلہ تو آزادی کے بعد شروع ہوتا ہے۔ سبط حسین نے اپنے انٹرویو میں اچھی بات کہی تھی:

''اس وقت تو مثبت پہلو سامنے ہیں اس وقت تو منفی تھے یعنی کسی چیز کو توڑنا تو منفی رویہ ہوتا ہے تو آزادی سے قبل ہم منفی مسئلوں سے دوچار تھے مثبت مسئلے تو اب جا کر سامنے آئے ہیں۔''

اور مثبت مسئلے سامنے آئے تو بھیمڑی کانفرنس میں انجمن کی غرض و غایت میں تبدیلی آئی اور کچھ لوگوں کے ذہنوں پر تو اس کے رول کے خاتمے کا احساس بھی طاری ہو گیا اور کچھ جشن کامیابی میں مصروف ہو گئے۔ آزادی کے بعد انگریز تو چلے گئے لیکن انگریزی تہذیب کے توانا اثرات کے ساتھ ساتھ منفی اثرات بھی چھوڑ گئے اور یہ اثرات بڑے اہتمام سے نئی نسل کی آبیاری کرتے رہے، گزرتے ہوئے وقت کے ساتھ ان اثرات میں اضافہ ہی ہوا۔ انگریزی تہذیب اور انگریزی تعلیم گاہوں نے کچھ ایسی صورتیں بھی پیدا کیں کہ ان اثرات کے سلسلے کرکٹ کے جنون کے ساتھ ساتھ ڈسکو ڈانس، ڈرگ، پورنوگرافی اور بلو فلموں تک پہنچتے ہیں۔ نئی اور پرانی تہذیب، انگریزی اور ہندوستانی تہذیب کے درمیان نئی نسل کی ایک بڑی تعداد کہیں فیشن، کہیں پرستش اور کہیں مایوسی کا زبردست شکار ہو گئی۔ تذبذب، کشمکش اور بے راہ روی ان کا مقدر بن گئی اور ان سب کے درمیان ہندوستان کی اپنی تہذیب اور اس کی شناخت ختم سی ہونے لگی۔ چنانچہ نیا انسان قومی بھاشا سے تو واقف ہوا، قومی تہذیب سے تقریباً نابلد۔ یہ نسل پھر بھی معصوم ہے کہ نادانی اور گمراہی کا شکار ہے، ٹھیک سے اس کی رہنمائی اور تربیت نہ ہو سکی نہ ریاستی

سطح پر اور نہ تعلیم وتہذیب کی سطح پر۔ اس سے زیادہ خطرناک شکل تو دوسری طرف ہے اور وہ ہے قدامت پرستوں کی۔ ان قدامت پرستوں کے بھی دو حصے ہیں۔ ایک جاہل طبقہ اور دوسرا بنیاد پرستوں کا، جو پہلے طبقے کا ہمیشہ کی طرح آج بھی استحصال کر رہا ہے اور مذہب کے نام پر خود کو مارنے کے لیے اور جاہل طبقے کو مرنے کے لیے مسلسل تیار کرتا رہتا ہے۔ آخر کوئی تو وجہ ہے کہ قومی تہذیب کے نام پر کوئی بھی آنے کو تیار نہیں اور شاہ بانو کیس۔ رام جنم بھومی، بابری مسجد کا معاملہ پورے ملک کی تقدیر کا فیصلہ کرنے لگتا ہے۔ حکومتیں بدل دیتا ہے۔ فرقہ وارانہ فسادات کی جو تعداد اور شکلیں بنتی جارہی ہیں وہ انتہائی افسوس ناک اور شرمناک ہیں لیکن کیا اس کے لیے صرف بنیاد پرستوں کو ذمہ دار قرار دیا جاسکتا ہے، شاید نہیں۔ آزادی کے بعد جن ہاتھوں میں حکومت آئی اور جس طرح سے صوبے تقسیم ہوئے۔ زبان وادب، تہذیب وثقافت کے ساتھ جو سلوک ہوئے اقتدار کی جو کشمکش ہوئی ان سب کو دیکھتے ہوئے ایسا تو ہونا ہی تھا۔ بنیاد پرستوں نے اس صورتِ حال کا پورا پورا فائدہ اٹھایا اور بصد معذرت صرف یہیں تک نہیں ہے۔ ان بنیاد پرستوں کے حوصلے بلند کرنے میں ان نام نہاد ترقی پسندوں کا بھی ہاتھ ہے جنھوں نے محض فیشن یا آدرشوں کے برملا اور بے تکے اظہار کے لیے بلاوجہ مذہب پر لعن طعن کی جس کی وجہ سے ترقی پسندی کا فلسفہ بلاوجہ لامذہبیت اور آدھرمیت کا مترادف بن گیا۔ چنانچہ اس کا پورا فائدہ بنیاد پرستوں نے تو اٹھایا ہی ان لوگوں نے بھی اٹھایا جو محض اقتدار کے لیے عوامی طاقت کی حمایت چاہتے تھے۔ رفتہ رفتہ انسان دوستی اور روشن خیالی کی بنیادوں پر پلی بڑھی ترقی پسندی نئی ملائیت کے پردرزہ عوام کی مخالفت اور بیزاری کا شکار ہوگئی اور ترقی پسند دیکھتے رہے اکثر نے تو اربابِ اختیار کی مصلحتوں کا ساتھ دیا۔

کچھ وجہیں اقتصادی بھی ہیں۔ مارکس نے کہا تھا کہ ملکی اور تہذیبی ارتقا میں اقتصادیات کا کلیدی رول ہوا کرتا ہے۔ اقتصادیات یا پیٹ بھرنے کے جتنے ذرائع اور وسائل ہمارے یہاں ہیں شاید دنیا کے کسی کونے میں نہ ہوں گے چنانچہ ایک طرف سمندر کی طرح بکھرے مسائل تو بالکل اسی سے وابستہ سرمایہ داروں کے رنگارنگ کھیل کہ ان دونوں کے درمیان ایک دوسرے سے گہرا ربط ہے۔ پہلے تو وہ نہرو کی مشینی تحریک کے بہانے مل کی معیشت میں داخل ہوئے اور پھر دھیرے دھیرے انھوں نے ہندوستان کے اقتصادی نظام میں ایسے پنجے جمائے کہ آج تو یہ براہ راست ہمارے آرٹ اور کلچر پر اثر انداز ہورہے ہیں۔ اقتصادی قوتوں کی دخل اندازی اور

کامیابی نے انھیں وہ حوصلے عطا کیے ہیں کہ اب یہ ملک کے جمہوری نظام میں بھی دخل رکھتے ہیں۔ الیکشن سے لے کر پارٹی کی تنظیم تک سب انھیں کے سہارے پر ہوتی ہے غرضیکہ ہمارا پورا سماجی ڈھانچہ انھیں کے کاندھوں پر کھڑا ہے اور پورا معاشرہ ان کے جال میں جکڑ چکا ہے اور یہ حقیقت شاید عالمی صورت حال کا ایک حصہ ہے۔

اب رہا آج کے ادب کا مسئلہ۔ جو بظاہر یہ اعلان کرتا ہے کہ وہ ترقی پسند ہے نہ جدید بلکہ دونوں سے مختلف اور علیحدہ۔ مضامین و تقاریر میں اس بات کا برملا اظہار کیا جاتا ہے کہ نئے ادب کا ترقی پسندی سے واسطہ ہے نہ جدیدیت سے نہ وہ کمٹمنٹ کا قائل ہے اور نہ فرد کی تنہائی کا اس کی اپنی ایک الگ دنیا ہے اپنا ایک الگ ماحول اور شاید گروہ بھی۔ غور طلب بات یہ ہے کہ علیحدگی کا اعلان تو سب کر رہے ہیں لیکن یہ علیحدگی کیا ہے۔ اس منفرد دنیا کے کیا رنگ روپ ہیں اس پر کوئی بات نہیں کرتا۔ یہ سچ ہے کہ ترقی پسندی کی نظریاتی شدت اور بے کیف خارجیت نے اور اس کے ردِّ عمل میں جنم لینے والی تخریبی 'جدیدیت' نے ادب میں خاصا انتشار اور گمراہیاں پیدا کی ہیں۔ اختلاف و اضطراب اور انتہا پسند صورتوں سے نیا ادیب و ادب بھڑک سا گیا ہے اور وہ اپنے آپ کو اس طرح کے مکڑ جال سے نکالنا بھی چاہتا ہے۔ کہیں کہیں احتجاج بھی کرنا چاہتا ہے۔ اب ضروری بھی ہے کہ بوسیدہ دیواروں کو توڑ کر ہی نئی عمارت کی تعمیر کی جا سکتی ہے اور شاید ایسا بھی رہا ہے۔

مولانا جلال الدین رومی نے اپنی مثنوی میں ایک گڈریے کا ذکر کیا ہے جو اپنے علم کی کمی اور جوشِ عقیدت میں خدا کو ایک انسانی روپ دے کر ان کی خدمت کرنے، ہاتھ پیر دبانے اور کنگھی چوٹی کرنے کی بات کر رہا تھا۔ حضرت موسیٰ نے اُسے ڈانٹا کہ یہ کفر ہے خدا کا کوئی انسانی روپ نہیں ہے جب وہ گڈریا اپنے نامناسب و کفرانہ عمل سے واقف ہوا تو گریبان چاک کر اور چیخ مار کر جنگل کی طرف بھاگ کھڑا ہوا۔ خدا کی طرف سے موسیٰ کو ہدایت آئی۔ مولانا کی زبان میں:

تو برائے وصل کردن آمدی
نے برائے فصل کردن آمدی

عقیدتوں کے بڑے روپ ہوا کرتے ہیں۔ ضروری نہیں کہ پکا نمازی اور روزہ دار خدا کے نزدیک بھی ہو۔ کم و بیش یہی صورت انسان اور انسانیت سے محبت و اخوت کی ہے۔ فکر و خیال۔ تصور و تخیل کی رنگارنگی نے انسان دوستی و ترقی پسندی کو بڑے روپ دے دیے ہیں۔ نہ اس کے

اعلان کی ضرورت ہوتی ہے نہ ہی انکار کی اور نہ ہی شمار و قطار کی، اصل ترقی پسندی تو ذہن کے نہاں خانوں میں پوشیدہ ہوتی ہے جو تخیل کی نجانے کن لہروں پر سفر کرتی ہوئی تخلیق کے بطن میں نرم و نازک کونپل کی طرح پھوٹ پڑتی ہے۔ تخلیق کی گرد و پیش کی فضا سے اس کا رس ٹپکتا ہے اور قبولیت کے نجانے کن راستوں سے ہوتا ہوا قلب و جگر میں جذب و پیوست ہوتا ہے۔ یہ سارے مراحل عجیب و غریب ہوا کرتے ہیں اس کے لیے کسی اصول، پیمانے کی ضرورت نہیں اور نہ ہی کسی انجمن یا پارٹی کا رکن ہونا ضروری ہے۔

نیا ادب ترقی پسندی کے متشدد نظریہ سے بیزار ہے وہ جدیدیت کے انتہا پسند رویے سے بھی بیزار ہے۔ اس کو بیزار ہونے کا حق بھی ہے لیکن کیا وہ ان اقدار و افکار سے بھی اتنا ہی بیزار ہے؟ کیا اس نے حیات و ممات سے اپنا رشتہ توڑ لیا ہے؟ کیا وہ انسان دوستی، روشن خیالی، جمہوریت پسندی اور دردمندی کی روایت سے منحرف ہوگیا ہے؟ کیا اُس کا آج کے ماحول اور مسائل سے جذباتی اور فکری رشتہ نہیں؟ ظاہر ہے ان تمام سوالوں میں سے اکثر کے جواب نفی میں ہیں۔ آج کا افسانہ، آج کے ناول، آج کی شاعری انھیں تمام قدروں اور رتوں کے درمیان نشو و نما پارہی ہے۔ انھیں میں سے ان کے اکھوے پھوٹ رہے ہیں۔ آج کا ادب آج کی مشینی زندگی اور اس میں پستا ہوا انسان ان سب کی کربناک تصویریں پیش کرتا ہے۔ وہ نہ صرف حقیقت سے قریب ہے بلکہ اس کی پیش کش فکر انگیز اور غور طلب بھی ہے۔ فرقہ وارانہ فسادات پر لکھا ہوا آج کا نیا ادب تو ایک نئے تاریخی باب میں شامل ہو چکا ہے۔ قتل و غارت گری نفرت و عداوت جیسے موضوعات پر لکھے گئے افسانوی ادب نے تو مخالف ترقی پسندوں کو بھی چونکا دیا ہے۔ حالات کا جبر اور تاریخ کا دباؤ کبھی کبھی ان لوگوں کو فسادات پر نظمیں و غزلیں شائع کرنے کے ساتھ ساتھ باقاعدہ نمبر شائع کرنے پر بھی مجبور کرتا ہے جو کبھی براہِ راست احتجاجی یا مزاحمتی ادب کو ناپسند کرتے تھے۔ آج غالب قسم کے جدید شاعروں کی غزلیں و نظمیں باقاعدہ بوسنیا، فلسطین کے نام معنون ہوتی ہیں۔ شاعری سے معشوق روٹھ گیا ہے۔ فکشن سے منظر نگاری، رومان پرور فضا غائب ہوگئی ہے۔ بس مسائل ہی مسائل ہیں، رجحانات ہیں۔ احساسات و جذبات ہیں، نتیجتاً ان کا رنگا رنگ اور الگ تھلگ طرز خیال بھی ہے جو بظاہر روایتی ترقی پسند اسلوب اور اسٹائل سے مختلف تو نظر آتا ہے اور اسے آنا ہی چاہیے لیکن اس بنیادی فکر اور قدر سے آج بھی الگ نہیں ہے جس کا مرکز و محور انسان ہے۔ انسان کی عظمت و حرمت ہے۔ یہ سچ ہے

کہ فارمولہ بند طریقہ سے اس میں احتجاج وانقلاب کی لے نہیں ہے، امید ونشاط کی کیفیت بھی کم ہی ہے اور یہی وہ عناصر ہیں جو روایتی قسم کی ترقی پسندی کا اظہار کرتے ہیں لیکن جو کچھ ہے وہ براہِ راست اسی زندگی اور سماج کا ہے۔ گرد وپیش کے حالات کا ہے۔ اسی زمین اور اسی ماحول کا ہے۔ آگے چل کر یہ سب کچھ ادب کی تنقیدی یا فلسفیانہ زبان میں کیا نام لے گا کہا نہیں جا سکتا لیکن فی الوقت صحت مند بات یہ ہے کہ اس میں زندگی کی رمق ہے۔ عام انسانوں، گھروں، دفتروں، سڑکوں، جلسے، جلوس، سماج اور سیاست کی جلوہ افروزیاں ہیں اور اپنی اپنی بساط کے مطابق ان کا اظہار بھی فنی اور جمالیاتی سطح پر ہوا ہے اور یہ سب کچھ کسی انجمن، بیزیا مینوفیسٹو کی پیداوار نہیں بلکہ کھلی فضا میں سانس لینے والے ان ادیبوں اور فنکاروں کی آوازیں ہیں جو انسان اور انسانیت کی دفاع اور بقا۔ ملک و معاشرہ کی سالمیت وحفاظت امن چین اور صبر وسکون سے زندگی بسر کرنے کے قائل ہیں... اشتراکیت کے آپ قائل ہوں یا نہ ہوں۔ مارکسزم پر آپ کا عقیدہ ہو یا نہ ہو۔ مزدور کسان کے مسائل پر آپ قلم اٹھائیں یا نہ اٹھائیں لیکن زندگی کی ان برہنہ و بے رحم حقیقتوں سے آنکھیں کون چرا سکتا ہے جو شب وروز آپ کے گرد منڈلا رہی ہیں اور آپ کی زندگی کو جہنم بنائے ہوئے ہیں۔ جو مفکرین ادب کو سیاسیات وسماجیات کے حوالے سے ہی دیکھتے ہیں۔ وہ ان تعلقات کو ایک نظریہ یا رشتہ دے دیا کرتے ہیں۔ کچھ ان رشتوں سے اختلاف رکھتے ہوئے بھی ان انام رشتوں کے قائل ہوتے ہیں۔ محدود کمزور ذہنیت کے لوگ آج بھی اپنے آپ کو ایک ہندوستانی یا محض ایک شہری کی حیثیت سے آسانی سے کہہ تو جاتے ہیں کہ جرمنی، فرانس، ویتنام وفلسطین سے ہمیں کیا غرض۔ روس کے زوال سے ہمیں کیا لینا دینا۔ ہمارے اپنے مسائل کیا کم ہیں۔ وہ ان مسائل کو اپنا تو سمجھتے ہیں لیکن اس کے ڈانڈے کہاں کہاں سے ملے ہوئے ہیں۔ بین الاقوامی سیاست اور اقتصادیات نے صارفیت کے پنجے دنیا کے کونے کونے میں گاڑ دیے ہیں۔ انٹرنیشنل بازار نے ساری دنیا میں افلاس ولاچاری کا بیج بو دیا ہے۔ دہشت گردی اسلحہ سازی، میڈیا، پٹرول، شیئر دلالی اور دیگر اقتصادی مسائل اب صرف کسی ایک ملک وقوم کے مسائل نہیں رہے۔ آج دنیا سمٹ چکی ہے۔ رسل ورسائل کے ذرائع محدود ہو چکے ہیں ایسی صورت میں صرف اپنی بات کرنا اپنے آنسوؤں کو دیکھنا خود غرضی، بے خبری اور فراریت کے علاوہ کچھ نہیں۔ آج آپ محض ایک زبان، ایک علاقہ کے ادیب کے طور پر سوچ نہیں سکتے جو لوگ ایسا سوچتے ہیں ان کے ادیب ہونے پر شبہ کیا جا سکتا ہے۔ سچے اور بڑے

ادیب زبان و ملک کی سرحدوں سے پرے ہو کر، اپنے آپ کو عالمی انسانی برادری کا ایک رکن سمجھ کر انسانی دردمندی کے وسیع تناظر میں اپنی تخلیقات کو پیش کرتے ہیں۔ اس سے ادیب کے مشن اور وژن کی عظمت کا اندازہ ہوتا ہے اور اسی سے پرواز میں وسعت و رفعت حاصل ہوتی ہے۔ یہی اصل ترقی پسندی ہے اور یہی اس کی عظمت اور دائمیت یہی اس کا لازوال اثر اور نقطۂ نظر جس کے لیے ضروری نہیں کہ ادیب باقاعدہ اور باضابطہ کسی ازم منشور یا تنظیم سے منسلک ہو۔ فیض کی زبان میں صرف درد کے رشتے اور غمگساری کے جذبے کی ضرورت ہوا کرتی ہے۔ فیض تو پھر بھی کمیٹیڈ شاعر تھے یہ بات تو بہت پہلے بظاہر غیر ترقی پسند اور نان کمیٹیڈ شاعر نے کہی تھی:

خنجر کہیں چلے، پہ تڑپتے ہیں ہم امیرؔ
سارے جہاں کا درد ہمارے جگر میں ہے

○

حقیقت پسندی اور اس کے مختلف مکاتب

حقیقت پسندی کا تصور

ادب وفن میں حقیقت بہ حیثیت ایک اصطلاح کے انیسویں صدی کے درمیانی عشروں میں داخل ہوئی۔ حقیقت تصوریت کے منافی بھی ہے اور بعض صورتوں میں تصوریت کے اجزا کی حامل بھی۔ جس طرح فلسفے میں اس کی متنوع شقیں ہیں اسی طرح ادب وفن میں بھی اس کے کئی رجحانات ہیں۔ ڈاکٹر ڈی۔ ایس رابنسن نے لکھا ہے:

''آرٹ (فن) میں حقیقت کے معنی یہ ہیں کہ کسی شے میں پائے جانے والے جمال کے عناصر کو عمداً نظرانداز کرنا اور کریہہ چیزوں کو بیان کرنا یا حقیر و ذلیل جذبات کی تفصیل پیش کرنا یا اس کے یہ معنی ہو سکتے ہیں کہ انفرادی اور جزوی اجزا پر بہت زیادہ زور دینا اور انواع اور کلی نمونوں کو نظرانداز کر کے جزوی تفصیلات میں منہمک ہو جانا۔''[1]

دراصل ادب میں حقیقت پسندی ایک مسلسل رجحان کی حیثیت رکھتی ہے۔ انیسویں صدی کے درمیانی عشروں سے لے کر موجودہ دور تک کے ایک وسیع تر زمانے پر محیط ہونے کی وجہ سے یہ رجحان خاصہ پیچیدہ متصور کیا جانے لگا ہے۔ زمانے کے عام استقلال و عدم تعین کے باعث اس حقیقت نگاری یا حقیقت پسندی کے اصطلاحی معنی میں بڑا تنوع، بڑی پیچیدگی اور بڑی سیالیت ہے۔ شاید اس لیے جان ڈی جمپ یہ کہنے پر مجبور ہو گیا۔

''لفظ حقیقت پسندی کسی بھی ہیئتی، موضوعاتی، یا کیفیتی وصف سے واضح طور پر آزاد (بے تعلق) اور اپنی غیر متعین لچکداری کے باعث ایک عجیب غریب چیز

بن کر رہ گیا ہے اس لیے بیشتر لوگ اس کے بغیر (یعنی اس لفظ کے بغیر) بہتر محسوس کرتے ہیں۔"[۲۲]

ریلزم کے غیر متعین معنی کے باعث اکثر نقادوں نے اس کی اصطلاحی حد بندی کی کوشش بھی کی ہے مگر ساری مشکل اس وقت پیدا ہوتی ہے۔ جب حقیقت پسندی کے ساتھ کسی دوسری ادبی یا فلسفیانہ اصطلاح کو ملحق کیا جاتا ہے۔ ہر نقاد نے اپنی توضیحات کو زیادہ سے زیادہ مبہم یا پیچیدہ بنانے کے لیے ایسے بے شمار سابقوں (Prefixes) کا استعمال کیا ہے، جن کے باعث خود تنقیص self contradiction کی صورت زیادہ نمایاں ہوئی ہے۔

اعلیٰ پسندی، ادنیٰ حقیقت پسندی اور پھوہڑ حقیقت پسندی جیسی نئی اصطلاحات بھی وضع کی ان مرکب اصطلاحات میں بعض ایسے ممزوجے ہیں جو باہم ایک دوسرے کی ضد ہیں۔ ان کی معنوی حد بندی کرنا ایک کارِ دارد ہے۔ اس پراگندگی معنی کی وجہ سے ڈیمین گرانٹ کے علاوہ جیورج، جے برکر، ومیزٹ، بروکس اور والٹر لیشر (Walter Lacher) کو بڑی دقتوں کا سامنا کرنا پڑا۔ یہی وجہ ہے کہ بروکس نے حقیقت پسندی کی اصطلاحات میں اعلیٰ حقیقت کو شامل نہیں کیا ہے۔ ڈیمین گرانٹ نے درج ذیل حقیقت پسندیوں کی ایک جدول تیار کی ہے:

"تنقیدی حقیقت پسندی، مدتی حقیقت پسندی، بیرونی حقیقت پسندی، فسطائیہ حقیقت پسندی، ہیگی حقیقت پسندی، عینی حقیقت پسندی، زیریں حقیقت پسندی Infra realism طنزیہ حقیقت پسندی، محاربانہ حقیقت پسندی، militant realism، سادہ حقیقت پسندی، native realism قومی حقیقت پسندی، فطرت پرستانہ حقیقت پسندی، معروضی حقیقت پسندی، رجائی حقیقت پسندی، قنوطی حقیقت پسندی، لچک دار حقیقت پسندی، شاعرانہ حقیقت پسندی، نفسیاتی حقیقت پسندی، ہجویہ حقیقت پسندی، سماجی حقیقت پسندی، داخلی حقیقت پسندی، اعلیٰ داخلی حقیقت پسندی، تصوراتی حقیقت پسندی وغیرہ وغیرہ۔"[۲۳]

محولہ بالا اصطلاحات کے علاوہ اس نوع کی چند اور مرکب اصطلاحات درج ذیل ہیں جو ادب و تنقید کے میدان میں رواج کا درجہ حاصل کر چکی ہیں۔

جدید حقیقت پسندی، قدیم حقیقت پسندی، کلاسیکی حقیقت پسندی، دیہی حقیقت پسندی،

شہری حقیقت پسندی، پیچیدہ حقیقت پسندی، فلسفیانہ حقیقت پسندی وغیرہ۔

جیورج بیکر تو حقیقت پسندی کی جگہ کسی دوسری نئی اصطلاح کے گڑھنے کا مشورہ دیتا ہے۔ مارک کنکیڈ ویکس اور ایان گریگر تو معنی کے عدم تعین کی وجہ سے حقیقت پسندی کو ایک 'بدنام زمانہ پرفریب تصور' کا نام دیتا ہے اور ڈبلیو۔ جے ہاروے تو اس کی تعریف سے مطمئن نہیں ہے۔ آرٹیگا گاسے تو صاف لفظوں میں یہ کہتا ہے کہ ''میں ہمیشہ اس لفظ کا استعمال کرتے وقت انتہائی احتیاط سے کام لیتا ہوں۔'' رولانڈ اسٹیر وبرگ کا تو مشورہ ہے کہ ''حقیقت پسندی یا فطرت پسندی جیسی اصطلاحات کا استعمال یا تعریف ان کے معنی کے بجائے ان کے تاریخی مواد کی روشنی میں کرنا چاہیے۔''

جے۔ جے۔ کڈن کی نظر میں بھی ریلیزم جیسی اصطلاح بے حد سیال اور لچیلی ہے۔ یہ بیک وقت متلون اور کئی معنی کو محیط ہے۔ مختلف علماء نے اسے مختلف مفاہیم میں استعمال کیا ہے اور مختلف مکاتبِ فکر نے اسے اپنے خیال کے مطابق ڈھالنے کی جا و بے جا کوشش کی ہے۔ اس لیے کڈن یہ بھی کہتا ہے کہ ''کئی مختلف صفات اس پر چست بیٹھتی ہیں اور اس بنیاد پر بہت سے لوگ اس کے استعمال کے بغیر ہی کام نکالنے میں اپنی عافیت محسوس کرتے ہیں۔ کڈن ہی کے الفاظ میں:

> "An exceptionally elastic critical term, often... and equivocal, which has.. for too many qualifying adjectives and to a term which many feel we co... " 4

اس ذیل میں محمد حسن عسکری جیسے تصوریت پرست نقاد نے بڑی دلچسپ بات کہی ہے۔ وہ لکھتے ہیں:

> ''دنیا میں شعر و ادب کے متعلق سینکڑوں قسمیں ہیں۔ شاعروں نے بھی اپنے بارے میں طرح طرح کے دعوے کیے ہیں کوئی اپنے جذبات کی حقیقت بیان کرتا ہے۔ کوئی اپنے لاشعور کی حقیقت، کوئی خارجی کائنات کی حقیقت، کوئی حیاتی تجربے کی حقیت پیش کرتا ہے۔ کوئی تخئیلی تجربے کی، کوئی خالص جمالیاتی رشتوں کی، بہر حال سب دعووں میں ایک بات مشترک ہے۔ 'حقیقت' یہ کوئی نہیں کہتا کہ میں جھوٹ بولتا ہوں بلکہ اگر کوئی جھوٹ بولتا ہے تو

اس دعوے کے ساتھ کہ جھوٹ ہی سب سے بڑی حقیقت ہے۔ غرض ہر ادب
پارے کے پیچھے حقیقت کا کوئی نہ کوئی تصور موجود ہوتا ہے۔ چاہے محض یہ ایک
عنصر کی تحریر کو ادب بنانے کے لیے کافی نہ ہو۔'' 5

یہاں اس امر کی طرف اشارہ کرنا بے محل نہ ہوگا کہ محمد حسن عسکری کا اپنا تصور حقیقت، قطعاً مذہبی ہے جس پر عینیت غالب ہے۔ انھیں کے الفاظ میں ان کا تصور یہ ہے:

''حقیقت صرف وہی ایک ہے باقی سب اس کے ظہور کی مختلف شکلیں
ہیں۔'' 6

خلیل الرحمٰن اعظمی بھی انھیں نقادوں میں سے ایک ہیں جن کی نظر میں حقیقت کے معنی کے تعین میں بڑی مشکلات ہیں اور معنی کا یہ خواب تاہنوز شرمندۂ تعبیر ہے۔ وہ لکھتے ہیں:

''مغرب سے آئی ہوئی دوسری اصطلاحوں کی طرح یہ اصطلاح بھی جب
ہمارے یہاں فیشن کے طور پر رائج ہوئی تو کیا ادیب اور کیا نقاد، کیا شاعر اور
افسانہ نگار سب نے اپنے اپنے طور پر اس کے معنی پہنچائے نتیجہ یہ ہے کہ آج
اشتراک اور عوامی ادب سے لے کر فرائڈی ادب تک اور اسلامی اخلاقی ادب
سے لے کر فحش ادب تک تخلیق کرنے والوں میں سے ہر ایک کا دعویٰ ہے کہ وہ
حقیقت پسند اور حقیقت نگار ہے۔ ایسی صورت میں حقیقت پسندی یا حقیقت
نگاری کے بجائے حقیقت پسندیاں یا حقیقت نگاریاں، کی اصطلاح وضع کرنا
پڑے گی۔'' 7

خلیل الرحمٰن اعظمی نے حقیقت پسندی کے معنوی تعین کے ضمن میں جس مسئلے کی طرف اشارہ کیا ہے اس کی صداقت سے انکار نہیں کیا جاسکتا۔ ادب ہی نہیں فلسفے میں بھی حقیقت کو مختلف مکاتب فکر نے اپنے اپنے طور پر قبول کیا ہے اور اپنے طور پر اس کی معنوی حد بندی کی ہے۔ ہم اس سے قبل ان تمام حقیقت پسندیوں کی طرف وضاحت سے بحث کر چکے ہیں۔ ایک جگہ احتشام حسین جیسے حقیقت پسند مارکسی نقاد نے خود اس امر کا اعتراف کیا ہے۔ وہ لکھتے ہیں:

''حقیقت کا لفظ فلسفے میں ایک مخصوص تاریخ رکھتا ہے اور مختلف قسم کے فلسفوں
نے اسے اتنے مختلف مفاہیم میں استعمال کیا ہے کہ اس کا وہ مبہم مفہوم بھی
ہمارے ذہن میں الجھ کر رہ جاتا ہے جسے ہم جانتے ہیں اور جسے ہر وقت

استعمال کرتے رہتے ہیں۔"8

اس میں کوئی شک نہیں کہ ادب نے حقیقت کا لفظ فلسفے ہی سے اخذ کیا ہے بلکہ کسی نہ کسی طور پر ادب میں بھی اس کے فلسفیانہ پہلو کی جھلک ضرور ملتی ہے۔ چونکہ فلسفے میں اس کی کئی شقیں اور کئی معنی و مفاہیم ہیں اسی طرح ادب میں بھی اسے اپنے اصل اور توسیعی معنی میں استعمال کیا جاتا رہا ہے۔

اردو میں حقیقت کے لغوی معنی میں معروضی، خارجی، حاصل وجود، اور فطری، کا تصور شامل نہیں ہے۔ کیوں کہ حق اصلاً ذات باری تعالیٰ کی صفت ہے۔ اسی لیے مذہبی اور صوفیانہ سطح پر اس کے معنی بڑی حد تک مجرد ہیں۔ جب کہ مغرب میں اس کے مشتملات میں ٹھوس اور تجسیم کے پہلو بھی مذکور ہیں۔

جدید اردو ادب میں حقیقت کا لفظ جب ایک ادبی اصطلاح کے طور پر استعمال کیا جاتا ہے تو اس کے وہی معنی مراد لیے جاتے ہیں جو یورپ میں مستعمل ہیں کیوں کہ رومانی اور کلاسیکی کی طرح یہ حقیقت پسندی کا رجحان بھی مغرب ہی کی دین ہے یہی سبب ہے کہ جدید نقادوں نے اس لفظ کے معنی کی تعبیر وتفسیر میں مغربی تصور ہی سے روشنی اخذ کی ہے صاحبِ کشافِ تنقیدی اصطلاحات، حقیقت پسندی، حقیقت نگاری کے ضمن میں فرماتے ہیں:

> "ادب میں اشیاء، اشخاص اور واقعات کو کسی قسم کے تعصب، عینیت، موضوعیت اور رومانیت سے آلودہ کیے بغیر دیانت وصداقت کے ساتھ پیش کرنے کی کوشش حقیقت پسندی یا حقیقت نگاری کہلاتی ہے۔ بالفاظ دیگر حقیقت پسندی یا حقیقت نگاری کے معنی ہیں خارجی حقائق (مثلاً سماجی زندگی اور اس کے مسائل کو حتی المقدور معروضی صحت کے ساتھ پیش کرنا، کسی خیالی یا مثالی دنیا کے بجائے اس ناقص مگر حقیقی دنیا کو موضوع بنانا یا انیست کی بجائے، ہست کی تصویر کشی۔
>
> حقیقت پسند ادیب تخئیل پر اصل واقعہ کو ترجیح دیتا ہے ماضی کے بجائے حال کے مسائل و معاملات کو اہم جانتا ہے چونکہ زندگی کی موضوعی تصویر کشی اس کا مقصود ہے۔ اس لیے وہ اپنی ذات کو ادب پارے میں نمایاں کرنے سے اجتناب کرتا ہے۔ وہ زندگی کے ایسے کراہیت انگیز کوائف و مظاہر کو بھی

موضوع بناتا ہے جن کا وجود مسلم ہوتا ہے مگر نفاست پسند ادیب انھیں
قابلِ اعتنا نہیں جانتا۔ وہ زندگی کو رنگین شیشوں میں سے دیکھنے کے بجائے
اپنی ننگی آنکھ سے دیکھتا ہے اور اس کی کوشش ہوتی ہے کہ اسے جوں کا توں
پیش کرے۔"9

حفیظ صدیقی نے بھی جن امور پر زور دیا ہے ان میں واقعیت معروضیت اور صداقت کے پہلو نمایاں تر ہیں۔ جے۔اے۔ کڈن نے بھی اپنی تشریح میں انھیں امور کو بنیادی طور پر اہمیت دی ہے۔ وہ کہتا ہے:

"اساساً ادب میں حقیقت نگاری کے معنی زندگی کی صحت مندانہ تصویر کشی کے
ہیں۔ اس طرح اس کا تعلق اس تصور یا نے کے عمل سے نہیں جو کہ ان اشیا کو
بھی خوب صورت گردانتا ہے جو (اصلاً خوب صورت) نہیں ہیں اور جس کے
تحت انھیں (اشیا کو) کسی بھی بھیس میں پیش کیا جا سکتا ہے نہ ہی اصولاً حقیقت
پسندی فوق الطبیعت اور نہ ہی ماورائیت کو پیش کرنے سے کوئی تعلق رکھتی ہے۔"10

گویا حقیقت پسندی اپنی ہر صورت میں اشیا کی اس فہم کا نام ہے جو معروض کو معروض کے طور پر دیکھتی اور سمجھتی ہے۔ حقیقت وہی ہے جس کا احاطہ دیکھنے والے کی نظر کرتی ہے اور جو ایک خاص حجم، وزن، ٹھوس پن، رقبہ یا کیفیت کی حامل ہوتی ہے۔ چونکہ اشیا و معروضات ہمارے ذہن سے باہر اپنا وجود رکھتے ہیں اس لیے وہ جیسے دکھائی دیتے ہیں انھیں اسی صورت میں پیش کرنے کا نام حقیقت نگاری ہے۔ فن میں حقیقت بالکل اسی طرح پیش نہیں کی جا سکتی۔ اسے تخئیل ایک نئی صورت میں خلق کرتا ہے۔ اسی لیے اینگلز، لوکاچ، ارنسٹ فشر اور واز کیز وغیرہ اس حقیقت کو جو ادب میں از سر نو خلق کی جاتی ہے نئی حقیقت کا نام دیتے ہیں جسے حقیقت کی نقل کہا جاتا ہے۔ وہ فطرت پسندی کا تقاضہ ہے۔ حقیقت کو دیگر حقائق اور اشیاء سے مربوط کر کے انھیں ایک وسیع تناظر میں دیکھتا ہے۔ یہی نہیں بلکہ فن کار اس حقیقت کے تئیں اپنے نقطۂ نظر اور رویے کا بھی اظہار کرتا ہے۔

نکولائی لیز یروف اس ضمن میں رقم طراز ہیں:

"اس طرح فن کار یہ فرض کر کے تخلیق کرتا ہے کہ زندگی کو دیکھنے کا ایک مخصوص
تاریخی طور پر معین انداز موجود ہے۔ دنیا کو سمجھنے کی خواہش ہی اس حقیقت

پسندانہ تخلیق کو حقیقت اور اس (حقیقت) کے تئیں انسان کے نقطۂ نظر کی تفہیم کا ایک ذریعہ ہے محض زندگی یا اس کے مسائل کی تصویر کشی ہی کوئی معنی نہیں رکھتی۔ حقیقت پسند فن کار زندگی اور مسائل کے تعلق سے اپنا نقطۂ نظر یا نظریہ بھی پیش کرتا ہے۔ فن میں فن کار کے رجحان، نظریے، اور نقطۂ نظر کا تعین اس کا موضوع کرتا ہے۔ موضوع جس قدر زندگی سے معمور ہوگا، اسی قدر حقیقت کے تئیں فن کار کا رخ بھی واضح ہوگا۔" 11

جیسا کہ عرض کیا جا چکا ہے حقیقت صرف حقیقت ہوتی ہے۔ اگر فن کار فوق العادت موضوع کا انتخاب کرتا ہے یا صوفیانہ ماورائی طرز فکر رکھتا ہے تو اسے حقیقت پسند قرار نہیں دیا جا سکتا۔ زندگی حسن ہے یا قبح و نقائص سے بھری ہوئی ہے یا ان سے پاک، فن کار کا کام یہ ہے کہ وہاں سے قطعیت اور صحت کے ساتھ پیش کرے۔ رومانی یوٹوپیا سازی، یا شخصیت پرستی کے تحت ہیرو کی پیش کش، حقیقت پسندی سے انحراف کی دلیل ہے۔

حقیقت پسندی کی بہترین مثالوں میں انیسویں صدی کے ان مصنفین کے نام لیے جاتے ہیں جنھوں نے ادب میں حقیقت پسندی کی بنیادیں رکھیں دوسرے وہ ادیب ہیں جن کا تعلق روس کی سرزمین سے ہے جن میں بیشتر ادیب ناول نگار تھے کیوں کہ ناول زندگی کے وسیع تر حصے کا احاطہ کر لیتا ہے۔ ماضی میں ہر کام ایک epic کرتا تھا۔ پیٹر وسر لکھتا ہے:

"ادبی تاریخ میں حقیقت پسندی بالعموم انیسویں صدی میں ناول کی سعی کے ساتھ خصوصیت رکھتی ہے بالخصوص فرانس میں جس کی بنیاد پر وہ (ناول) ایک اعلا ادبی صنف کے طور پر قائم ہوگئی۔ بالزاک اور گون کور برادران کے اصرار کا نتیجہ ہے کہ ناول غیر واقعیت اور فراریت سے صرف نظر کر کے معاشرتی عمومی زندگی کی صداقت کو نمایاں کرنے میں حیرت انگیز طور پر قابل ہوگیا۔" 12

بالزاک اپنے آپ کو 'سائنسی تاریخ داں' کہا کرتا ہے۔ اس نے فرانس کی عمومی زندگی کے ایک ایک رخ کو پوری قطعیت اور جذبات کے ساتھ ناول کا موضوع بنایا۔ اس نے ناول کے پیرائے میں دستاویز لکھی ہیں جیسے کوئی ماہر رپورتاژ میں رپورٹ لکھتے لکھتے ایک دم ناول کے میدان میں اتر آئے مگر بالزاک کا فن محض رپورتاژ نہیں تھا۔ اس نے ناول کو تاریخ، سوانح،

رپورتاژ، اخبار اور روزنامچہ کا مرکب بنا دیا تھا اس کا تخیل بڑا دقاق اور حساس تھا۔ یہی سبب ہے کہ بالزاک کے تجزیوں میں محض تشریح، یا تفسیر کا عنصر ہی بنیادی نہیں ہے وہ تنقید بھی کرتا ہے وہ اپنے عہد کا ترجمان اور مورخ بننا چاہتا تھا کہ ناول کے ذریعے زندگی کا اس کی پوری کلیت اور صحت کے ساتھ مشاہدہ کیا جاسکے۔ بالزاک کا ایک مقصد اصلاح بھی تھا۔ یہ مقصد وکر ہیوگو، ژورج سان کا بھی تھا۔ مگر بالزاک ان سب سے بڑا فن کار تھا۔ ہیوگو نے بھی اپنے ناولوں میں معاشرتی تاریخ کے پہلو کو بڑی کامیابی کے ساتھ اجاگر کیا ہے۔ اس نے بھی تخیل اور حقیقت کو بڑے فن کارانہ طریقے سے ہمکنار کرنے کی کوشش کی ہے مگر بالزاک کے فن میں یہ اشتراک بڑا گراں قدر ہے۔

گوئٹے نے اس کی اس قوت کی تشریح ان الفاظ میں کی ہے:

''بالزاک کے نزدیک مستقبل کچھ بھی نہیں جو کچھ ہے وہ حال ہے اسی کے یہاں خیال زندگی سے اس قدر بھرپور ہوتا تھا کہ وہ کسی نہ کسی صورت میں حقیقت کے خدوخال اختیار کرلیتا تھا۔ اگر وہ کسی دعوت کا ذکر کرتا تھا تو سننے والوں کو ایسا محسوس ہوتا تھا کہ گویا وہ ذکر کرتے کرتے خود کھانے میں شریک ہوگیا۔''13

بالزاک نے نچلے طبقے کے types کو بڑی خوبی سے پیش کیا ہے۔ طبقہ ہی ان کی عادت کی تشکیل کرتا ہے اس کے کرداروں کو ان کے اندر کی کوئی طاقت ہے جو حرکت پر آمادہ کرتی ہے اور یہ طاقت یا محرک ان کا جذبہ ہے۔ جذبے کی یہ فرماں روائی بالزاک کی رومانیت کی دلیل ہے مگر اس رومانیت کی جڑیں زمین اور حقیقت میں پیوست ہیں۔ کردار اپنے تناظر سے منقطع نہیں ہوتے۔ اسی لیے وہ بہت جلد اپنے حقیقی کردار میں پہچان لیے جاتے ہیں۔

بالزاک کی طرح فلابیر کے فن کی اساس بھی خارجی حقیقت پر تھی۔ وہ اپنے فن کو ذات اور داخلی تجربوں سے قطعی علاحدہ رکھتا ہے۔ یہی وجہ ہے کہ فلابیر کے ناولوں میں اس کی زندگی اور سوانح کا عنصر مفقود ہے۔ وہ مشاہدے کا جویا تھا اور جو کچھ زندگی اس نے اپنے ناولوں میں پیش کی اس کا اسے خود ذاتی تجربہ تھا۔ ماحول اور حالات اس کے کرداروں کے رخ متعین کرتے ہیں مگر یہ نہیں ہوتا کہ فلابیر کے ہاتھوں وہ کٹھ پتلی بن جائیں۔ فلابیر کی کردار سازی کا کمال 'مادام بوواری' ہے۔ یہ ایک ایسی شادی شدہ عورت کی کہانی ہے جس کی زندگی بری طرح یکسانیت کی

شکار ہے۔ بالآخر وہ متداول اخلاقیات کو ترک کرکے اپنی انفرادیت اور جذبے کی سرکشی کے مطابق زندگی جینے کی ٹھان لیتی ہے مگر معاشرے کی فرسودہ اقدار کی دہلیز پر بالآخر اسے قربان ہونا پڑتا ہے۔فلابیر نے یہاں زندگی کی المناکی اور اس کے ایک سفاک رخ کو نمایاں ضرور کیا ہے۔ مگر انیسویں صدی کے فرانس میں زندگی کا یہ تاریکی رخ کوئی مبالغہ نہیں ہے۔

بلاشبہ فلابیر کا ناول محض زندگی کا واقعی عکاس ہی نہیں اس کا ناقد بھی ہے۔ وہ بغاوت کے ذریعے اخلاق کے فرسودہ نظام کے خلاف زبردست طنز اور احتجاج کرتا ہے۔ یہی سبب ہے مادام بوواری، کی اشاعت کے عصری فرانسیسی زندگی کی چولیں ہلا کر رکھ دی تھیں۔فلابیر کا کمال یہ ہے کہ اس نے اپنے فن میں زندگی کو اس کی قطعیت کے ساتھ پیش کرنے کے باوجود تخئیل کا دامن ہاتھ سے نہیں جانے دیا۔اپنے فن میں وہ ایک مکمل جمالیات پرست نظر آتا ہے اس کے اسلوب کی دل کشی،لفظیات کا حیران کن تال میل اور ہیئت کی سحر کاری دیدنی ہے۔

گون کور برادران بھی فلابیر کے معاصر تھے۔ان دونوں بھائیوں نے ناول کے پیرائے میں فرانس کو رقم کرنے کی سعی کی تھی۔ وہ فرانس جو ایک تاریخ بھی ہے ایک تہذیب بھی اور ایک معاشرہ بھی۔ یہ دونوں علم کے جویا تھے۔ان کا تاریخ، تمدن اور فن کی تاریخ کا مطالعہ ہی گہرا نہ تھا بلکہ ان موضوعات پر انھوں نے کتابیں بھی لکھی تھیں۔

گون کور برادران کے خلق کردہ رینی ماپیرن اور جرمنی لاسیر یتو جیسے کردار نیوراتی ہیں۔مگر اپنے طبقے سے علاحدہ نہیں۔ میڈم جروائسیس Madam Gervaisais جیسا ناول پرولتاری ناولوں کی تاریخ میں اوّلین قرار دیا جاتا ہے۔موپساں بھی ایک مشاق حقیقت پسند ہے مگر اس نے اکثر قبح کے رخ کو اپنا مرکوز نظر بنایا۔ یہ چیز زولا کے یہاں شدت کے ساتھ موجود ہے۔ موپساں نے آرٹ پر بھی توجہ کی ہے۔اس نے انسان کی میکانکی نفسیات اور اشرافیہ کے مجہول اخلاقیات اور مکر کو بڑے حقیقت پسندانہ طریقے سے اجاگر کیا ہے۔اس کے افسانے مختصر 'حیات نامے' ہیں۔

حقیقت پسندی کا یہ عنصر روسی اور انگریزی کے انیسویں صدی کے ناولوں میں بھی نمایاں رہے۔ حقیقت پسندی چونکہ ایک مستقل میلان کا حکم رکھتی ہے اس لیے اس کے متنوع اسالیب ہیں۔ خود حقیقت کے طویل سفر میں فطرت پسندی، تنقیدی حقیقت نگاری اور ان سب کی ترقی یافتہ شکل اشتراکی حقیقت پسندی وہ سنگ ہائے میل ہیں جو ایک حقیقت فہمی کے تنوع کا واضح ثبوت

ہیں۔ یہاں حقیقت نگاری کو سمجھنے کے لیے ان رجحانات کی وضاحت ضروری ہے جو حقیقت پسندی کے مختلف پہلوؤں کی نمائندگی کرتے ہیں۔ جو اس طرح ہیں:

تنقیدی حقیقت پسندی

تنقیدی حقیقت پسندی کی اصطلاح فلسفے سے ماخوذ ہے۔ مگر نظریہ ادب کے لحاظ سے یہ حقیقت نگاری کی ایک مخصوص شق ہے۔ چوتھی صدی عیسوی سے اسے ایک مخصوص معنی میں استعمال کیا جاتا ہے۔ فطرت نگاری اور تنقیدی حقیقت نگاری دونوں ہی حقیقت پسندی کی دو نمایاں شقیں ہیں۔ ان کی ترقی یافتہ اور سائنٹفک شکل سماجی حقیقت پسندی یا انقلابی حقیقت پسندی ہے۔ بعض مارکسی علماء فطرت نگاری کو حقیقت نگاری کے ذیل میں شمار نہیں کرتے اور بعض وہ ہیں جو تنقیدی حقیقت نگاری جیسی اصطلاح کو مبہم اور غیر ضروری قرار دیتے ہیں اس طرح رومانی حقیقت پسندی یا انقلابی رومانیت جیسی اصطلاح کو بھی انھیں وسطی عشروں میں بڑا فروغ ملا۔ بالخصوص میکسم گورکی نے ان اصطلاحات کے ذریعے حقیقت پسندی کے ان تمام تصورات کا احاطہ کرنے کی سعی کی جن کا آغاز و ارتقاء انیسویں صدی کی وسطی عشروں میں ہوتا ہے اور جو اپنے وسیع معنی میں حقیقت نگاری کی ایک طویل تاریخ کا احاطہ کرتے ہیں۔

ادب میں حقیقت نگاری کسی ایک رخ، کسی ایک سمت، کسی ایک تصور سے عبارت نہیں ہے حقیقت پسندی ایک رجحان کے تحت ادب کا بنیادی کردار ہے۔ اپنے بنیادی عنصر اور بنیادی صفت کے لحاظ سے یہ خاصہ کم وبیش ہر فن کار کے یہاں موجود ہے۔ ہر فن کار جس طرح روایت کو اپنے طور پر اخذ کر کے ایک فرد کے طور پر اسے ایک نئی شکل میں پیش کر دیتا ہے یا اس کی توسیع کرتا ہے اسی طرح حقیقت نگاری کے عمل میں بھی وہ اپنے پیش رو ادب کی روایت کی روشنی میں کچھ قبول کرتا ہے۔ کچھ رد اور کچھ اس میں اضافہ کرتا ہے وہ اپنے تصور اور اخذ تصور میں آزاد ہوتا ہے کیوں کہ وہ محض اپنی نظرِ انتخاب پر یقین کرتا ہے۔ ادب کی تاریخ میں ایسے کئی ادوار گزرے ہیں جب معاشرے اور اس کے گوناگوں مسائل کو موضوع بنانے کی طرف خصوصاً توجہ دی گئی ہے۔ خود رومانیوں کے یہاں ذات اور شخصیت سے آگے بڑھ کر جمہوریت، آزادی، اخلاقی آزادی، فطرت، انسانی دوستی اور مساوات جیسے موضوعات کی بڑی ریل پیل ہے۔ ہمارے یہاں سرسید کی اصلاحی تحریک کے بعد جن موضوعات کی طرف زیادہ توجہ دی گئی ان میں قومیت،

وطنیت، تہذیب، انسان دوستی، وسیع المشربی، قومی یگانگت، اخلاق اور فطرت وغیرہ نمایاں تھے۔ اسی طرح انیسویں صدی کے درمیانی عشروں میں مغرب اور بالخصوص فرانس میں ناول کو کافی فروغ ملا۔ اور اسی فروغ کا نتیجہ ہے کہ فطرت نگاری اور حقیقت نگاری جیسے رجحانات کو ایک واضح پس منظر مل گیا۔ ابھی اشتراکی تحریک کا آغاز نہیں ہوا تھا۔ ٹین، اسپنسر، ڈاروِن جیسے فلسفیوں اور سائنس دانوں کے اثرات ادب پر براہِ راست پڑ رہے تھے۔ اسی اثنا میں مارکس کے تصورات کی اشاعت ہوتی ہے اور ادب کا رخ ایک دم متعین ہو جاتا ہے۔

میکسم گورکی کے لیے یہ ایک لمحہ فکر یہ تھا کہ حقیقت نگاری کے مختلف رجحانات کو وہ کن ناموں سے یاد کرے۔ سوویت مصنفین کی 1934 میں منعقدہ پہلی کانگریس میں وہ اپنے موقف کی واضح طور پر وضاحت کرتا ہے۔ اس کانگریس میں دنیا بھر کے مارکسی ادیبوں نے شرکت کی تھی۔ گورکی اپنی معرکۃ الآرا تقریر میں حقیقت پسندی کے مختلف رجحانات کی دوٹوک الفاظ میں تشریح کرتا ہے۔ وہ بتاتا ہے کہ سماجی حقیقت نگاروں سے علاحدہ ایک اور ادیبوں کا گروہ ہے جو حقیقت پسند ہے ان میں سے بیشتر ادیب فاشسٹ ملکوں کے باشندے ہیں۔ بعض کا مارکسی علم ناقص ہے اور بعض انیسویں صدی کی وہ مثالیں ہیں جن میں رومانیت وحقیقت کا زبردست سنگم ہے۔ بعض ادیب اپنے طبقے کی جہالت، پسماندگی وہم پرستی، المناکی، اور غربت وغیرہ کو پوری صداقت کے ساتھ اپنے فن کا موضوع بناتے ہیں۔ اس طرح ان کی ہمدردیاں اپنے طبقے کے ساتھ واضح ہیں مگر ان مسائل کے حل کے لیے ان کے پاس کوئی لائحہ عمل نہیں ہے۔ بعض وہ ادیب ہیں جو نہ صرف مذکورہ بالا مسائل کی پوری شدت کے ساتھ عکاسی کرتے ہیں بلکہ ان پر سخت قسم کی تنقید بھی کرتے ہیں ان کے اسلوب میں طنز بڑا اہم کردار ادا کرتا ہے۔

گورکی نے اپنی تقریر میں سماجی حقیقت پسندی اور رپورتاژ حقیقت پسندی کے فرق کو واضح کرتے ہوئے بعد الذکر رجحان کو بھی دو شقوں میں منقسم کیا ہے۔ پہلی شق کے تحت وہ ادیب آتے ہیں جو اپنے طبقے کو موضوع تو بناتے ہیں مگر مسائل کو جوں کا توں پیش کر دیتے ہیں ان کا سماجی شعور زیادہ پختہ نہیں ہوتا۔ برخلاف اس کے دوسرے ادیب وہ ہیں جو اپنے طبقے کے کردار کو بھی پیش کرتے ہیں اور ان کے خود غرضانہ سعی وعمل پر سخت احتساب بھی کرتے ہیں۔ جن ادیبوں میں تنقید کی یہ فہم ہے میکسم گورکی انھیں تنقیدی حقیقت پسند قرار دیتا ہے اور یہ بھی کہتا ہے کہ ان میں انقلابی آرزومندی ہے۔ تنقیدی حقیقت پسند ادیب مکمل طور پر انقلابی حقیقت پسند تو

نہیں کہے جاسکتے مگر حقیقت پسندی کی تاریخ میں ان کے رول کی اہمیت کو جھٹلایا نہیں جاسکتا۔

تنقیدی حقیقت پسند فن کار ماڈی حقیقت کو پوری ایمان داری کے ساتھ نمایاں کر کے پیش کرتا ہے۔ اس کا موضوع زندگی سے مالا مال ہوتا ہے۔ وہ ان تضادات، خامیوں، برائیوں اور کمزوریوں کو بھی اجاگر کرتا ہے جو طبقے کی تہہ میں مخفی ہیں۔ وہ ان تمام حقائق پر نکتہ چینی اور سخت ترتنقید بھی کرتا ہے وہ اپنے فن میں انقلابی، تخلیقی اور اشتراکی شعور سے بڑی حد تک عاری ہوتا ہے۔ یہ شعور ہی پسماندہ یا غیر متحرک حقیقت کو تبدیل کرنے کی تحریک دیتا ہے وہ ان راستوں کی سمت رہنمائی کرتا ہے جو تبدیلی کی طرف جاتے ہیں۔

لوکاچ نے تنقیدی حقیقت نگاری اور بورژوائی جدیدیت پسندی کے فرق کو واضح کرتے ہوئے تناظر perspective پر بڑا زور دیا ہے وہ کہتا ہے کہ اشتراکی حقیقت نگاری کا تناظر سوشلزم کے لیے جنگ و جہد سے عبارت ہے۔ سماجی ارتقا کی سطح کے مطابق یہ تناظر اپنے موضوع اور ہیئت میں مختلف ہوگا۔ وہ یہ بھی کہتا یہ کہ تنقیدی حقیقت نگار قطعاً سوشلزم کو قبول بھی نہیں کرتا۔ اس میں ایک منفی رجحان ضرور شامل ہوتا ہے لیکن وہ سوشلزم کے تناظر کو بڑی عزت کی نگاہ سے دیکھتا ہے نیز وہ اس کی مذمت بھی کرتا ہے۔ لوکاچ کے لفظوں میں ''یہ بھی... کافی ہے۔'' اکثر ان لمحوں میں جب وہ سوشلزم پر اپنے خیالات کا اظہار کرتا ہے وہ اپنی قبولیت میں مجرد اور مبہم بھی ہوتا ہے، کیوں کہ اس کی نظر صرف بیرونی توضیح ہی کو محیط ہوتی ہے۔

اشتراکی حقیقت نگاری اپنے ٹھوس سماجی تناظر کی بنیاد پر استوار ہونے کے باعث تنقیدی اشتراکیت پسندی سے قطعاً مختلف ہوجاتی ہے۔ اوّل الذکر رجحان اس تناظر ہی کو بروئے کار نہیں لاتا بلکہ وہ داخلی سطح پر بھی ان قوتوں تک پہنچنے کی سعی کرتا ہے۔ جو سوشلزم پر اثر انداز ہو رہی ہیں۔ سوشلزم ان قوتوں کا سائنسی بنیادوں پر مطالعہ کرتا ہے جب کہ تنقیدی حقیقت نگار محض ان کے انسانی خاصوں پر نظر رکھ کر مطمئن ہوجاتا ہے۔ لوکاچ ان فن کاروں پر تفصیلی بحث کرتا ہے جو خارجی یا داخلی طریق پر اپنے فن میں عمل کرتے ہیں جیسا کہ وہ کہتا ہے۔ ڈکنس نے اپنے ادنیٰ یا گنواروں، کرداروں کی شناخت 'داخل' کی طرف سے کی ہے اور اعلا اور متوسط درجے کے کرداروں کی خارج کی طرف سے۔ فن کار جس طبقے سے تعلق رکھتا ہے وہ اس کی داخلی تصویر کشی زیادہ بہتر طور پر کرے گا۔ کیوں کہ اس تجربے میں وہ خود بھی شامل ہے اور دیگر طبقات کو وہ خارج سے دیکھے گا پھر بھی وہ اس خیال کو بہت زیادہ اہم قرار نہیں دیتا کیوں کہ ادب میں ایسی کئی

مثالیں ہیں جن میں ادیبوں نے دیگر طبقات کی بہترین اور سچی نمائندگی کی ہے۔ جیسے کہ ٹالسٹائی وہ طبقۂ اعلیٰ سے متعلق تھا مگر اس نے اپنے طبقے کے علاوہ ادنیٰ طبقے کو بھی داخل کی طرف سے دیکھنے، سمجھنے اور دریافت کرنے کی سعی کی ہے۔

لوکاچ کہتا ہے کہ ادیب اپنی قریب ترین زندگی کے فوری تجربے کو داخل کی طرف سے پیش کرنے میں بالعموم دلچسپی رکھتا ہے۔ جب کہ ماضی اور مستقبل کی دنیا کو وہ خارج کی طرف سے نمایاں کرتا ہے۔ قابلِ ذکر ادیبوں کے یہاں داخل کے علم کی حدیں ہمیشہ وسیع ہوتی ہیں۔ شیکسپیئر کو وہ مثال بناتے ہوئے لکھتا ہے کہ اس کی حدیں انتہائی وسیع تھیں وہ کرداروں کی داخلی دنیا کا بھی بڑی گہرائی کے ساتھ مطالعہ کرتا تھا۔ حالانکہ وہ کردار مکمل طور پر اس کے تئیں ہمدردی سے عاری تھے۔ اس کے برعکس بالزاک، میوسن جنیس اور گوبسیکس جیسے کرداروں کا خالق ضرور ہے مگر وہ ان سے قطعی ہمدردی نہیں رکھتا۔ جب کہ وہ بڑی حد تک داخل کی طرف سے پیش کیے گئے ہیں۔

اس طرح لوکاچ اس نتیجے پر پہنچتا ہے کہ ماضی میں واقعات کی خارجی توضیح اعلیٰ درجے کی سندیں پیش کرتی ہے۔ ادب میں حال کی تنقیدی فہم، ماضی کو بہتر طور پر سمجھنے کی ایک کنجی ہے مگر مستقبل کے لیے اسے کلیہ نہیں کہا جاسکتا۔ مستقبل کی صحیح تشخیص کے ضمن میں سوشلزم کے تناظر کی بڑی اہمیت ہے۔ اس طرح یہ تناظر تنقیدی حقیقت نگار کو اپنے عہد کو سمجھنے کا شعور عطا کرے گا لیکن یہ تناظر اسے اس سطح تک نہیں لاسکتا کہ وہ مستقبل کا داخل کی طرف سے تصور کرسکے۔ سماجی حقیقت نگار نظریے کی بنیاد پر مستقبل کی فہم رکھتا ہے۔ آگے چل کر لوکاچ کہتا ہے کہ سماجی حقیقت نگار، ان انسانوں کو داخل کی طرف سے پیش کرنے کی صلاحیت رکھتا ہے جن کی توتیں مستقبل کی تعمیر کے کام میں آرہی ہیں مگر قابلِ ذکر تنقید حقیقت نگار بہ شمول زولا اس نہج تک پہنچنے میں ناکام ہی ثابت ہوئے ہیں۔

اہم تنقیدی حقیقت نگاروں نے اکثر معاشرے کی ہمہ محتوی توضیح کی ہے۔ والٹر اسکاٹ سے قبل ایک زمانہ وہ بھی تھا جب کہ ادیب حقیقت کو موضوع بناتا تھا مگر بمشکل تمام حقیقت کی تاریخی ماہیت کا اسے علم ہوتا تھا۔ بالزاک اور ٹالسٹائی کے یہاں تنقیدی حقیقت نگاری اپنے عروج پر ہے مگر بیشتر صورت میں تاریخ کی تشخیص ان کے یہاں بھی ناقص ہے۔ تھامس مان کو وہ اس لحاظ سے اس استثناء مثال کے طور پر پیش کرتا ہے۔

تنقیدی حقیقت نگاروں کو بالعموم ان کی تصوریت اور نظریے سے عدم وابستگی کی بنا پر لعن طعن کیا جاتا ہے۔ لوکاچ، مارکسی فہم اور اشتراکی شعور نیم حقیقت کے صحیح شعور کی اہمیت ضرور تسلیم کرتا ہے مگر ضروری قرار نہیں دیتا کہ کسی دوسرے نظریے یا ایک سے زیادہ تصورات کا حامل ادیب، اچھا ادب تصنیف نہیں کرسکتا۔ اس ضمن میں وہ لینن کے اس خط کا حوالہ بھی دیتا ہے جو اس نے گورکی کے نام لکھا تھا۔ لینن لکھتا ہے:

''میں اس خیال کا حامی ہوں کہ ہر فلسفے میں کوئی بات ضرور ہوتی ہے جس کا ایک فنکار بہتر طور پر استعمال کرسکتا ہے خواہ وہ فلسفۂ تصوریت ہی کیوں نہ ہو۔''14

ظاہر ہے یہاں لینن کا اشارہ گورکی کے آرٹ کی طرف بھی ہے جسے تصوریت سے بالکل پاک قرار نہیں دیا جاسکتا ہے۔ لوکاچ کا بھی یہی موقف ہے کہ نظریات وابستگی جمالیات کی شرط نہیں ہے شرط صرف حقیقت کی صحیح فہم ہے اور حقیقت جدلیاتی اور متحرک ہے۔ تنقیدی حقیقت نگار بھی حقیقت کی دریافت کا کام کرتا ہے۔ فرق بس اتنا ہے کہ موجودہ سوسائٹی میں جو کام گار انقلابی طبقہ ہے اس کے مسائل اور اس کی تصویر کشی وہ داخل کی طرف سے کرنے میں ناکام ہے جہاں تک سوسائٹی کی کلیت کا سوال ہے اسے نہ تو اشتراکی حقیقت نگار اپنے کل میں پیش کرسکتے ہیں نہ تنقیدی حقیقت نگار۔ لوکاچ ہر ناول اور افسانے کو زندگی کا ایک جزو قرار دیتا ہے کیوں کہ کل کو سمیٹنا کسی بھی فن پارے کی استطاعت میں نہیں ہوتا۔

ارنسٹ فشر نے اپنی دونوں تصنیفات بالترتیب Art and Time Literature اور Coexistence میں نظریاتی وابستگی کے مسئلے پر تفصیلی بحث کی ہے۔ مختلف تناظرات میں اس نے مارکسی نظریے اور دیگر عالمی نظریات اور ان کے پس منظروں پر بڑی قطعیت کے ساتھ اپنے موقف کو دہرایا ہے۔ وہ پکا مارکسی ہے مگر آرٹ اور مارکسی نظریے کے اطلاق پر اس کا تصور بالکل مختلف ہے اس کا موقف ہے کہ موجودہ دور نظریاتی سیلاب کا دور ہے۔ اس لیے کسی بھی نظریے پر پوری طرح اعتبار نہیں کیا جاسکتا۔ ایم۔ خرپ چنکو نے فشر کے خیال کی تشریح و تلخیص ان الفاظ میں کی ہے:

''ایک نظریہ حقیقت کے بارے میں ضرورت سے زیادہ فوق السہل اور مسخ شدہ تصوراتِ اور صداقتوں کا مجموعہ ہوتا ہے اور جس سے سوسائٹی کے حکمراں حلقے کے مفادات کی تائید ہوتی ہے۔ (اس لیے) فن کاروں پر لازم آتا ہے

کہ وہ نمایاں طور پر نظریاتی تصورات سے صرف نظر کریں۔"15

یہی، ارنسٹ فشر کے راست شخصی تاثرات کی بھی کھل کر حمایت کرتا ہے کہ اس نوع کے بے ساختہ (ذاتی یا شخصی) تاثرات ہی کسی فن کار کو ایک حقیقی فن پارے کی تخلیق کے لیے آمادہ کر سکتے ہیں۔ ایڈولفو سانکیز واز کیز، جو ایک پختہ مارکسی ہے اور مارکسی جمالیات پر جس کا یقین مسلم ہے کافکا، جوائس اور پروست جیسے مقبولِ عام تنقیدی حقیقت نگاروں کو بھی سچا حقیقت پسند قرار دیتا ہے جب کہ ارنسٹ فشر، بیکٹ کو بھی زوال پسند قرار نہیں دیتا ہے۔ کیوں کہ اس نے ایک ایسے معاشرے میں اپنے فن کی تخلیق کی ہے جو خود زوال آمادہ ہے۔ بیکٹ، کافکا اور جوائس جیسے فن کاروں نے زوال پرستی کی تحسین نہیں کی ہے بلکہ اس کے تاریک پہلوؤں کو پوری جرأت اور برہنگی کے ساتھ اجاگر کرنے کی سعی کی ہے۔ اس لیے یہ فن کار بھی سچے حقیقت پسند ہیں۔ عتیق اللہ نے واز کیز کے تصورِ فن پر بحث کرتے ہوئے اس کے اس نظریے پر وضاحت کے ساتھ بحث کی ہے۔ جس میں وہ تخلیق کے عمل میں ذات یا فرد اور فن کی شرکت کو بالخصوص موضوع بناتا ہے۔ ڈاکٹر عتیق اللہ کے لفظوں میں:

> "فن کے اس یک جہتی اور تشکیلی عمل کے نتیجے کے طور پر تخلیقی فن پارہ ایک خاص داخلی ربط اور اضافی خود کاری کا حامل ہوتا ہے۔ اور یہی وہ چیز ہے جو اسے محض نظریاتی مظہر ہونے سے باز رکھتی ہے فن کے نظریاتی کردار کے معنی ہرگز یہ نہیں ہیں کہ جمالیات کے ترکیبی عوامل سے وہ بری ہے۔ سچا فن محض اپنی نظریاتی وابستگی کے بل پر یا محض کسی تاریخی حقیقت کے بوتے پر زندہ نہیں رہ سکتا۔ ان مشتملات کے باوصف فن کی بشریت اور اس کی جدلی منطق اور اظہار کی پیچیدہ نفسیاتی تخلیق کو اپنی راہ دیتی ہے۔ طبقاتی نظریات تو اضافی ہیں لیکن فن ان سے وراء اور خود کو زندہ رکھنے کی ان قوتوں سے معمور ہوتا ہے جو زمان کے اندر ہونے کے باوجود اسے زمان سے بلند کر دیتی ہیں۔ ان معنوں میں فن اور نظریہ کا مسئلہ اتنا سہل نہیں رہ جاتا۔"16

دراصل تنقیدی حقیقت نگاروں میں سے بیشتر سوشلسٹ ملکوں یا سرمایہ دار ملکوں کے ادیب ہیں۔ لوکاچ اسی لیے تنقیدی حقیقت نگاری اور اشتراکی یا انقلابی حقیقت نگاری کے اشتراک پر زور دیتا ہے۔ وہ یہ بھی کہتا ہے کہ بعض تنقیدی حقیت نگار تو بلاشبہ کئی معروف اشتراک ادیبوں

ہے بہ اعتبار جمالیات وہ چند بلند ہیں لیکن ان کی مہارت ان کی فنی یا تکنیکی دسترس کے بل پر نہیں ہے بلکہ ان کے یہاں حقیقت کا تجربہ زیادہ، توانگر اور عمیق ہے۔ ان کی حقیقت کی فہم بھی بڑی گہری ہے اس لیے اس چیز نے ان فن کاروں کی فنی استعداد اور صلاحیت کو وزن دار بنا دیا ہے۔ تب ہی ان کے مخصوص مواد کو ایک مناسب اور مخصوص فن کارانہ ہیئت بھی ملی ہے۔

لوکاچ کہتا ہے کہ سیکٹرین منصوبہ بندی نے فن کو بڑا برگشتہ کیا ہے۔ اسٹالن کے دور میں کئی فن کار اس کے اسی سخت احتساب کی وجہ سے اشتراکیت سے دور ہوتے چلے گئے تھے۔ انھوں نے یا تو لکھنا ہی بند کر دیا یا اپنے ضمیر کی آواز کو ایک بہتر منصف گردانا۔ بعض ایسے بھی فن کار تھے جو اسی بنیاد پر اشتراکیت کی مخالفت پر آمادہ ہوئے۔ اپنے آخری تجزیے میں لوکاچ ادعائیت شکنی اور تنقیدی اور اشتراکی حقیقت نگاری کے ایک فعال اشتراک کے قیام پر زور دیتا ہے۔ وہ کہتا ہے کہ جوں جوں اشتراکی جمہوریت اور ارتقا اشتراکیت کے حقیقی قومی تنوعات کی سمت میں آگے بڑھے گا۔ اس نوع کا باہمی اشتراک اور گہرا ہوتا جائے گا۔

لوکاچ اپنے خیال کا اختتام ان الفاظ پر کرتا ہے:

> ''تنقیدی حقیقت نگاری کی زندہ روایات اشتراکی ترقی کے پیچیدہ راستوں کو
> ایک (سمت) زمین مہیا کرنے میں بڑا اہم کردار ادا کر سکتی ہے۔'' 17

آئی کلی کوف بھی محض معروضی حقیقت کو معروضی طور پر پیش کرنے کے مقبول عام طریقے کو ناکافی بتاتا ہے۔ نظریاتی اظہار تخلیق میں اس طور پر ہونا چاہیے کہ موضوع (مواد) اور نظریہ اور تخلیق میں مخفی فن کارانہ قدر زندگی کے مظہر کی بھرپور نمائندگی کو زیادہ سے زیادہ کاری اور قوی بنا سکیں۔ یہی نہیں تخلیقیت کی انسانی مقصدیت تھی جس کے ذریعے فروغ پا سکے۔ اس طرح بقول آئی کلی کوف:

> ''نتیجے کے طور پر وہ اشتراکی فن صحیح طریقے سے حقیقت کی عکس ریزی کرتا ہے،
> جدلیاتی وحدت میں، شخصی اور سماجی تفاعل سے عبارت ہے۔'' 18

فطرت پسندی

فلسفے میں فطرت پسندی، فطرت کے تمام مظاہرات کی، فطرت کے قوانین کی بنیاد پر تشریح و توضیح کرتی ہے۔ اس کے تحت فطرت بذاتِ خود اوّل و آخر حقیقت ہے۔ فطرت کی

توضیح حرکت اور قوت کے حوالے سے ہی کی جاسکتی ہے۔ اس طرح فطرت پسندی حرکت motion کے اصول کو مسلمہ گردانتی ہے۔

توانائیت energism کے مطابق تمام فطرت کو اثباتیت (positivism) سے بھی موسوم کیا گیا ہے۔ اثباتیت یعنی فطرت کے ماحول کی توضیح سائنسی اصولوں کے تحت کی جاسکتی ہے۔ جدید عہد میں آگسٹ کامٹے نے جس اثباتیت کی بنیادوں کو مضبوط کیا ہے وہ اثباتیت سے بہت علاحدہ چیز ہے۔ ہمارے عہد میں ایٹم یعنی جوہر کی ماہیت کی تجزیہ کیا جاتا ہے۔ اس لیے جدید سائنسداں ا-ٹمیت (Atomism) پر اعتماد نہیں رکھتے۔ جدید سائنس اس نتیجے پر پہنچتی ہے کہ ایٹم مادے سے نہیں بنا ہے بلکہ توانائی اور حرکت (motion) پر مشتمل ہے۔ اس طرح مادے کا تصور ایٹم، جوہر کے تجزیے کے بعد بڑی حد تک بدلتا جارہا ہے۔ جوہر کے تجزیے کے بعد ہی میکانکیت اور جبریت (یعنی عقیدۂ جبر، کہ انسان کاملِ مختار نہیں بلکہ اس کا ارادہ خارجی قوتوں کا پابند ہے) سے انکار کیا جانے لگا۔ کیوں کہ کسی جوہر کی حرکت کے قانون کے بارے میں پورے وثوق سے کوئی دعوا نہیں کیا جاسکتا۔

ابتدا میں فطرت پسندوں کا یہ دعوا تھا کہ مختلف فطری مظہرات کی توضیح طبعیات اور کیمیا جیسے علوم کی روشنی میں ممکن ہے جب کہ جدید فطرت پسند زندگی میں نفوذ پذیر قوانین عمل اور نباتات جیسی غیر حرکی اشیاء کے قوانین نشو و نمو کے مابین بڑا امتیاز کرتے ہیں اسی لیے جدید ادوار میں حیاتیات اور نفسیات جیسے علوم طبعیات اور علم کیمیا سے علاحدہ اور مختلف ہیں۔ کمیتی ہی نہیں کیفیتی امتیاز بھی ارتقا کی مختلف سطحوں میں قائم ہے۔

فطرت پسندی اپنی نوع میں طبیعاتیت physialism سے مماثل ہے۔ ان عقائد کی رو سے روح، خدا، عدم سرایا حیات بعد الموت جیسے تصورات بے معنی ہیں۔ ارادے کی آزادی یعنی freedom of will سے بھی انکار ہے۔

چونکہ فطرت پسندی سائنس کی بنیاد پر قائم ہے اس لیے سائنسی انکشافات و تحقیقات کی روشنی میں یہ بھی بدلتی رہتی ہے۔ اسی لیے بعض علماء نے اسے میکانکیت سے تعبیر کیا ہے۔ لیکن اکثر علماء اس تصور کے بھی حامی ہیں کہ میکانکیت کا اطلاق پورے آفاق پر کیا جاسکتا ہے۔ فطرت پسندی کے مطابق فطرت کے قوانین آفاق گیر اور لازمی ہیں۔ اس طرح فطرت پسند فطرت کی وحدت کے اصول پر یقین رکھتے ہیں۔ ان کے مطابق فطرت کے مختلف مظہرات،

میکانکی طریقے سے نمو پذیر ہوتے ہیں ان کے وقوع کے پسِ پشت کوئی قصد ارادہ یا پیش بند حکومت نہیں ہوتی۔ اسی لیے وہ بغیر از مقصد ہوتے ہیں اس طرح فطرت پسندی دہریت کی حامل ہے۔

ادب میں فطرت پسندی کسی تحریک کا نام نہیں ہے یہ ایک رجحان ہے جس نے انیسویں صدی کے وسطی عشروں میں بے حد فروغ پایا۔ ابتداء میں اسے حقیقت پسندی بلکہ صحیح حقیقت پسندی کا نام دیا گیا۔ بعدازاں اس مکتب خیال کے ادیبوں کا شمار فطرت پسندی کے رجحان کے تحت کیا جانے لگا۔

ادبی فطرت پسندی نے ایک طرف فلسفیانہ فطرت پسندی کے اثرات قبول کیے تو دوسری طرف ان سائنسی نظریۂ ارتقاء کا اثر بھی شدت کے ساتھ قبول کیا جس کا مؤسس چارلس ڈارون تھا۔ چارلس ڈارون نے فرد کے بلند کوش تصور کو بڑی بے دردی سے تہس نہس کر کے انسان کو اس کی اصل صورت سے آگاہ کیا فطرت پسندی کا ایک تصور وہ ہے جسے رومانویوں نے اٹھارہویں صدی کے اواخر اور انیسویں صدی کے ابتدائی برسوں میں تشکل دیا تھا۔ فطری انسان جس کا خواب تھا۔ فطرت جس کی نظر میں نیک، معصوم اور تمام آلودگیوں سے پاک ہے۔ فطرت ماں کی آغوش ہے۔ زخم کا مرہم ہے اور آزادی کی مظہر ہے جس کے دروازے سب پر وا ہیں رومانویوں کا تصورِ فطرت محدود اور خواب آثار تھا۔ جب کہ فطرت پسندی کا رجحان رومانویوں کے رومانی انسان کا مذاق ہے۔ فطرت پسند، فطرت یعنی قدرت کے تناظرات کو اپنا موضوع نہیں بناتے۔ بلکہ فطرت یہاں قطعی اور من وعن صداقت کشی کا نام ہے پر یہ ایک طرز اور طریقۂ کار بھی ہے۔

دنیا یا کائنات کے بارے میں ایک تصور وہ ہے جو مذہب یا فوق الفطرت پسندوں کا زائیدہ ہے، کہ ہر شے میں خدا کا جلوہ پنہاں ہے یا یہ کہ فطرت کے پسِ پشت ایک عظیم روح جاری وساری ہے جسے دوسرے لفظوں میں خدا کہا جاتا ہے جب کہ مادّیت اور فطرت پسندوں کے نزدیک ایسی کسی روح یا خدائے ہمہ داں یا ہمہ گیر کا وجود ممکن نہیں جو قادرِ مطلق ہو۔ ان کے خیال کے مطابق فطرت خودکار، خود مختار اور خود مکتفی ہے۔ فوق الفطرت پسندوں کے نزدیک کائنات اور انسانی فطرت کی تشریح کے لیے ہر قسم کی فطرت اور مادی درجہ بندی ناقص اور ناکافی ہے کیوں کہ انسان اور فطرت دونوں ایک دوسرے سے علاحدہ اور ممیز ہیں۔ اس کے برخلاف فطرت پسندوں کا یہ موقف ہے کہ فطرت کی تشریح فطری درجہ بندیوں کے ذریعے کی جاسکتی ہے۔

فطرت پسندی فوق الفطرت پسندوں اور تصوریت پسندوں کے گڑھے ہوئے کئی نظریات و دلائل کو سرے سے رڈ کرتی ہے۔ اس کا موقف ہے کہ کائنات یا کون و مکان کی تخلیق کے پسِ پشت کوئی فوق الفطرت کرشمہ سازی کام نہیں کر رہی ہے یہ آپ اپنا جواز ہے یہ خودرو، خودگر، خودساز اور خودکار ہے۔ کائنات اپنے عمل میں مقصد سے عاری مگر معین ہے۔ انسانی اخلاقی اقدار جبر، اعمال اور تہذیبی سرگرمیوں کا جواز فطرت ہی میں مضمر ہے۔ فطرت سے باہر کسی حقیقت کا وجود نہیں۔

ادب میں ایک گروہ اس نظریے کے تحت کا مطالعہ اور تجزیہ کرتا ہے کہ ادب فطرت پسندی کا ایک نظریہ ہے جس کی رو سے حقیقت کا دوٹوک اور بے باکانہ اظہار کیا جاتا ہے۔ حقیقت کے ایک ایک جمو کی تفصیل بیان کرنا اور پیش منظر و پسِ منظر کے ایک ایک گوشے کی صداقت آمیز تصویر کشی اس کا منصب ٹھہرا۔ فطرت پسند اپنے جذبات کی بازآفرینی نہیں کرتا بلکہ بے حد غیر شخصی طریقے سے حالات اور ماحول کا نقشہ کھینچتا ہے۔ تاکہ پڑھنے یا سننے والے کے ساتھ حقیقت اپنی پوری صداقت کے ساتھ اور واضح ہو جائے۔ فطرت پسند حقیقت سے پوری طرح آگاہ ہوتا ہے لیکن وہ ہمیشہ قطعیت کی جستجو میں سرگرداں رہتا ہے اس کے نزدیک فن کا بس اتنا ہی مقصد ہے کہ حقیقت کا انتہائی نزدیک سے مشاہدہ کیا جائے تو اس کے پس اور پیش اس کے ظاہر اور صوری خال وخط، اس کی بناوٹ، لباس، چال، ہر حرکت و سکنات، خوب اور زشت جیسے خاصوں کا پوری ایمانداری، معروضی بلکہ تکنیکی انداز میں نمایاں ہونا ضروری ہے۔ گویا اس تصویر کشی میں آدمی کے طبیعی ماحول کا پورا کردار سمٹ آنا چاہیے۔ اسی طور پر فن کار حقیقت یا جوہر کو قطعی چھپانے کی کوشش نہیں کرتا وہ تو ہر کیفیت، احوال اور حقیقت کو ہو بہو پیش کرنے کے درپے ہوتی ہے۔ وہ کسی کمی کو پورا کرتا ہے نہ تعمیم اور تصوریت کے درپے فطری کمی کی تلافی میں دلچسپی رکھتا ہے۔ اس کا اظہار جذباتیت سے عاری ہوتا ہے اس کا کام تو بس یہ ہوتا ہے کہ جیسا جو کچھ اس کے سامنے ہے اسے اسی صورت میں صفحۂ قرطاس پر اتار دے۔

ادب میں بعض نقادوں نے فطرت پسندی کو حقیقت پسندی ہی کی ایک شق بتایا ہے بعض اسے تسلیم نہیں کرتے۔ بعض نے اسے حقیقت پسندی کا بھی نام دیا ہے۔ اصلاً فطرت پسندی کو حقیقت پسندی ہی کی ایک شاخ کا نام دینا درست ہوگا۔ فطرت پسندی اور حقیقت پسندی کے مابین اگر کوئی امتیاز ہے تو اتنا ہے کہ حقیقت پسندی کا آغاز رومانیت اور تصوریت کی نفی سے ہوا

تھا۔ حقیقت پسندی جذبے کو بھی ایک حد تک رد کرتی ہے جب کہ فطرت پسندی نہ صرف یہ کہ جذب کو کلیتاً رد کرتی ہے ہر قسم کی رومانیت، تصوریت فینٹاسی، خواب آفرینی یا خیال آرائی سے اسے قطعی انکار ہے۔ فطرت پسندی محض و صرف حقیقت کی عکاسی ہی پر نہیں کرتی بلکہ زندگی کے ایک ایسے فلسفہ کی بھی ترویج کرتی ہے جو خالصتاً مادّی اور تکنیکی تصور پر مبنی ہوتا ہے۔ اس طرح ادبی فطرت پسندی کا ایک لائحہ عمل ہے جو حقیقت پسندی کو ایک نیا تصور عطا کرتا ہے۔ یہ تصور اصلاً نیوٹن کی طبیعیات، ڈاروِن کی حیاتیات اور ہربرٹ اسپنسر کی عمرانیات کا زائیدہ ہے۔ Une Compaigne میں زولا نے ڈڈیرو کو فطرت پسندی کا حقیقی استاد بتایا ہے۔

فطرت پسند ادیبوں کی مرغوب ترین صنف ناول ہے کیوں کہ ناول تمام اصناف ادب میں سب سے وسیع اور پیچیدہ صنف ہے۔ ناول میں کرداروں سے لے کر ان کے منظر و پس منظر، فطرت کے پس و پیش تک ایسے کئی مراحل آتے ہیں جہاں فطرت پسند پوری وضاحت قطعیت اور تفصیل کے ساتھ جزئیات نگاری کر سکتا ہے۔ فرانسیسی ناول نگاروں نے انیسویں صدی کے نصف آخر میں اس رجحان کو بڑی شدت کے ساتھ نمایاں کیا۔ انھی ناول نگاروں نے ناول میں فطرت پسندانہ پیش کش کے طریق کی اساس ڈالی۔ ناول کی تاریخ میں یہ تکنیک بالکل نئی اور حیرت انگیز تھی۔ ان ادیبوں نے آدمی اور فطرت کو ایک ہی وحدت میں پرونے کی سعی کی۔ فلابیر، زولا، اور موسپاں ان میں پیش پیش ہی نہ تھے بلکہ عہد ساز اور نظریہ ساز بھی تھے۔ زولا فطرت پسندی کے لحاظ سے ایک ناقابل تسخیر ہے۔ زولا نے اپنی کتاب The Expreimental Novel میں ناول کی اس نئی تکنیک اور نئے رجحان کی توضیح کی ہے۔ وہ کہتا ہے کہ ناول میں یہ رجحان ایک ایسا سائنسی طریق کار ہے جس کا اطلاق فطرت پر کیا جا سکتا ہے۔ زولا فن کار کے منصب اور مقصد کی بھی بات کرتا ہے کہ اس کا اصل موضوع فطرت ہی ہے کہ وہ انسان کی فطرت ہو یا ماحول اور قدرتی مناظر کی۔ فن کار اپنے ہر موضوع کو اس کی پوری فطرت میں دیکھتا ہے۔ فن کار کا مقصد ہی یہ ہوتا ہے کہ وہ زیادہ سے زیادہ باریکی اور دقائق کے ساتھ فطرت کے وقوعات کی تشریح، توضیح اور نمائندگی کرے۔ فن نام ہے حقیقت کی ادبی تحریری نقالی کا۔ زولا ناول کو پوری ایک دستاویز بنا دینا چاہتا تھا۔

زولا کے نزدیک ناول نگار کا مطالعۂ زندگی سرسری یا معمولی نہیں ہونا چاہیے وہ جن کرداروں کا انتخاب کرے ان کا ہمہ جہتی مطالعہ لازمی ہے کہ کردار اپنے ماحول کا زائیدہ ہوتا

ہے۔ اس کی حرکات برتاؤ اور شخصیت کے تمام پہلوؤں کا تجزیہ کیے بغیر کردار سازی کا عمل مکمل نہیں ہوسکتا۔ جہاں تک اخلاقی جوازات کا تعلق ہے وہ سب کے سب روایتی اور رسوماتی ہیں۔ فطرت کی روشنی میں ان کی کوئی منطقی بنیاد نہیں ہے فن کار کا بس یہ کام کہ وہ زندگی کو اپنی فہم کا حصہ بنانے کی سعی کرے۔ اس کے ایک ایک جزو کی تفصیل تشریح اور توضیح اس کا منصب ہے اسے حتی المقدور اظہار پسندیدگی ناپسندیدگی یا تحسین و مذمت سے پرہیز کرنا چاہیے۔ انسانی کردار بڑی حد تک ماحول اور صورتِ حالات کا مرہون ہوتا ہے۔ ناول نگار کو کردار سازی میں کسی تصوریت یا آدرش وادیت کا سہارا نہیں لینا چاہیے۔ نہ تو قباحت، کراہیت یا زشت کی تشہیر اس کا مسلک ہے نہ ہی مخفی قوتوں کا اقرار یا پروپیگنڈہ، اس کی حد میں شامل ہے اکثر فطرت پسند ناول نگاروں کے یہاں یہ سقم بے حد نمایاں ہے۔

خود زولا کا آرٹ اس نقص سے بری نہیں ہے وہ تو توارث کے قانون کو بھی بڑی اہمیت دیتا تھا۔ زولا نے حقیقت کی عکاسی میں فطرت کے عمل کو پیشِ نظر ضرور رکھا۔ حتی کہ اصل کی نقل میں اس نے فوٹوگرافی جیسی تصویر کشی کر کے قلم کی طاقت کو منوالیا لیکن اس کی تصویریں فوٹوگراف تو بن گئیں، مگر وہ تخیل کے لمس سے عاری ہیں۔ واقعات ہوں یا کردار یا فطرت، یہ سب کے سب ایک طور پر میکانکی جبر کے تحت وقوع پذیر ہوتے ہیں۔ انسان کی جبلت instinct اس کے کردار کا رخ معین کرتی ہے۔ گویا انسان کا کردار اس کی اپنی سعی، ارادے یا تربیت سے نشو و نما نہیں پاتا۔ بقول ڈاکٹر یوسف حسین خاں:

> ''فطرت نگار کو سائنس کی صداقتوں پر پورا عقیدہ ہوتا ہے وہ چاہتا ہے کہ آرٹ کی تخلیق بھی اسی طرح صحیح مشاہدے اور تجربے پر مبنی ہو جیسے کہ سائنس کی تخلیق ہے۔ سائنس میں حیاتیات کی تحقیقات سے تقریباً سب ہی فطرت نگار ادیب اور خاص طور سے زولا متاثر ہوئے۔ آگسٹ کومتے کی ثبوتیت کے نظریے کا بھی ان پر اثر ہوا جس کے مطابق صرف ان چیزوں کے وجود کو تسلیم کرنا چاہیے جو قابلِ مشاہدہ ہوں اور جن کا ثبوت موجود ہو۔'' 19

زولا نے سائنسی قطعیت پر اس قدر اصرار کیا کہ اس کے ناول زندگی کی بڑی حد تک یک طرفہ دستاویز بن کر رہ گئے۔ اس نے بالعموم زندگی اور ماحول کے ان پہلوؤں کی بھرپور عکاسی کی جو کریہہ المنظر بدہیئت اور تاریک تھے۔ یہی وجہ ہے کہ امید، رجا اور روشنی جیسے عناصر اس کے

فلسفے اور ناول کے پسِ منظر میں تقریباً مفقود نظر آتے ہیں۔ یاسیت اور قنوطیت جیسے تصورات اس پر مستولی رہے۔ اس نے نچلے اور دبے کچلے عوام کو موضوع ضرور بنایا لیکن وہ اسی طبقے کو معاشرے کا قوی تر حصہ مانتا تھا کہ ان کو ناول کا موضوع بنا کر ہی معاشرے کا صحیح تجزیہ کیا جا سکتا ہے۔ اسی لیے اس کے یہاں مفلوک الحال، فاقہ زدہ، بیمار و لاچار، عوام، بدبودار تاریک اور گھناؤنا پیش و پسِ منظر بار بار عود کر آتا ہے۔ اس طرح صنعتی دور کی تمام آلائشوں کو وہ ایک سائنس داں کی طرح پیش کر دیتا ہے۔ ڈاکٹر یوسف حسین خاں اسی ضمن میں لکھتے ہیں:

> ''اس (زولا) نے انسانی فطرت کے حیوانی جزو کو اتنا بڑھا چڑھا کر بیان کیا ہے کہ انسانی اور اخلاقی قدریں کہیں کی نہیں رہیں۔ ہر ناول کو پڑھنے کے بعد انسانوں کی بہیمی صفات نظر آتی ہیں جو یک طرفہ حقیقت ہے۔'' 20

دراصل فطرت پسندوں اور بالخصوص زولا کے یہاں یہ سقم محض اس سائنسی عنصر کی وجہ سے پیدا ہوا، جسے اس نے آرٹ کے لیے اوّل و آخر لازمی سمجھ لیا تھا۔ ایک طرف ٹین کے ماحول Milieu اور توارث یا نسل کے تصور کو اس نے عقیدے کے طور پر تسلیم کر لیا اور اس کے تحت اپنے ناولوں میں کردار سازی اور ماحول سازی کی۔ جیسا کہ جیوفری بریریٹون کا خیال ہے کہ فطرت پسندی کے نظریے میں ٹین کے تصورِ توارث کی جڑیں پیوست تھیں۔ وہ لکھتا ہے:

> ''مقابلتاً ارتقا کا وہ نظریہ جس کا اطلاق نفسیات پر کیا گیا اور پھر ٹین جیسے نقادوں کے ذریعے ادیب پر کیا گیا۔ اس حیرت انگیز تصور سے مراد سائنسی جبریت کے وہ قوانین ہیں جو انسانی فطرت پر حکومت کرتے ہیں اور جس کی تشکیل میں ڈارون کے نظریۂ ارتقاء کا بہت بڑا ہاتھ ہے۔'' 21

دوسری طرف ڈارون کے نظریۂ ارتقاء اور نظریۂ توارث بھی اس کی فکر پر مستولی رہے۔ سائنسی تجزیاتی عمل نے اسے اور بھی غیر شخصی اور غیر جذباتی بنا دیا۔ مشاہدے کی قطعیت اور اس کے تجزیے پر اس کا ایقان مسلم تھا۔ سائنسی تصنیف کی طرح وہ اپنے ناولوں میں انسانی فطرت کو اس طرح پیش کرتا تھا جیسے اس کا کسی لیبورٹری میں مطالعہ و تجزیہ کر رہا ہو۔ زولا نے خود لکھا ہے کہ ناول نگار اپنے عمل میں مشاہدے اور تجربے سے گزرتا ہے وہ جیسا مشاہدہ کرتا ہے اسی طرح اسے پیش کر دیتا ہے اسی بنیاد پر وہ کردار بھی بناتا ہے اور واقعات کو بھی نمایاں کرتا ہے اپنے کرداروں کو اس قصہ میں حرکت و عمل کے لیے چھوڑ دیتا ہے۔ جس سے یہ ثابت کیا جا سکے کہ

حقائق کی رو میں یا جبریت کے تحت وہ کسی طرح اور مسخ ہوتے چلے جاتے ہیں۔ زولا ان ناولوں کو ماڈی ناول قرار دیتا ہے جو سماجی طور پر مشروط ہوتے ہیں اس نوع کا ناول واقعات کے اسباب کے تعین میں مکمل طور پر ایک لائینف جزو کا رول ادا کرتا ہے۔ گویا انسان ہر سطح پر ایک بے بس مخلوق ہے۔ وہ انسان کم، وحشی زیادہ ہے:

> ''فطرت پسندی کے اس حیوانی عنصر اور غیر متحرک حقیت پر زیادہ زور دینے کے باعث کرسٹوفر کاڈویل اس رجحان کو بورژواژی قرار دیتا ہے۔'' 22

فطرت پسندی کا اثر آفاقی گیر ضرور رہا مگر جس طرح وہ حقیقت پسندی کے صحت مند تصور سے ابھر کر علاحدہ ہوگیا تھا۔ اسی طرح بہت جلد حقیقت پسندی میں ضم ہوگیا۔ اس کے موئدین میں فلابیر اور موپساں بھی تھے مگر ان کے آرٹ میں فطرت پسندی کا عنصر اس شدت کے ساتھ نمایاں نہیں ہوا جس طرح زولا کے ناولوں میں جاری وساری ہے۔ فلابیر اور موپساں کے یہاں غیر شخصی پن ضرور ہے مگر وہ انسان دوست بھی ہیں ان کی حقیقت کی فہم میں معروضیت ہونے کے باوجود وہ ایک طرفہ نہیں ہیں۔ زولا اکثر بدی یا شر کو زیادہ سے زیاد نمایاں کر کے دکھانے میں دلچسپی رکھتا تھا بلکہ اسے ایسے مواقع پر لطف آتا تھا جب کہ فلابیر اور موپساں نے انھیں خوامخواہ توڑ مروڑ کر یا زیاہ سے زیادہ ابھار کر پیش کرنے کی سعی نہیں کی۔ وہ فطرت کو اس کی حقیقت کے ساتھ پیش کرنے میں یقین رکھتے تھے۔ اس لیے ان کے فن میں فطرت اپنی صحیح شکل میں متشکل ہوئی ہے۔ اسی وجہ سے حقیقت پسندی کی تاریخ میں بالزاک کے ساتھ ان دونوں فرانسیسی ادیبوں کے بھی نام نمایاں طور پر لیے جاتے ہیں۔

اشتراکی حقیقت پسندی

انیسویں صدی کی درمیانی دہائیاں حیرت انگیز سائنسی تحقیقات و انکشافات سے عبارت ہیں۔ سائنس کی نئی فہم تعقل کی بنیاد پر قایم تھی جس نے حقیقت کو قطعاً نئے اسلوب سے دیکھا، اور پرکھا۔ عالم انسانیت ایک دم منقلب نہیں ہوگیا بلکہ یہ تبدیلیاں احیاء کے دور سے چلی آرہی تھیں۔ انیسویں صدی اور بالخصوص ڈارون کے نظریہ ارتقا اور نظریہ فطرت کے بعد اس میں یک لخت تیزی پیدا ہوگئی۔ اسی طرح انیسویں صدی کی ابتدائی دہائیوں میں ہیگل نے جو جدلیات کا عینی تصور خلق کیا تھا اس کی توسیع ماڈی بنیادوں پر مارکس کرتا ہے۔ سائنس، فلسفہ پر اثر انداز ہوتی ہے اور فلسفہ حقیقت کی بنیادوں پر اشیاء و معروضات کا مطالعہ کرنے لگتا ہے۔ مارکس نے فلسفے کو humanise

کیا۔ پیداواری اور اقتصادی رشتوں کی اہمیت جتلائی، ارتقا کا ایک عملی اور سائنسی نقطۂ نظر پیش کیا۔ مادّے کی حرکیت، جدلیت اور ترقی کی ایک نئی فہم عطا کی۔ قدر و جبر کی حقیقت پر سے نقاب اٹھایا اور یہ بتایا کہ انسان کی پسماندگی اور کم نصیبی کے پس پشت کون سے حقیقی اور واقعی محرکات کام کر رہے ہیں۔ طبقہ کے کیا معنی ہیں، اور طبقاتی کشاکش کی نوعیت کیا ہے۔ آجر اور اجیر کے معنی سمجھائے۔ زندگی کی ایک نئے زاویے سے تفسیر و تشریح ہی نہیں کی بلکہ اسے بدلے کا علم بھی عطا کیا۔ مارکس نے مادّے کو اولیت دے کر شعور کو ثانوی درجے میں رکھا کہ مادہ مقدم ہے اور شعور اس کی اگلی نمود ہے۔

مارکس کی سب سے بڑی دین اس کا تاریخی ارتقا کا نظریہ ہے۔ اس کو جدلیاتی مادّیت Dialectical Materialism بھی کہا جاتا ہے۔ لفظ dialect یعنی جدلیات ہیگل سے ماخوذ ہے۔ ہیگل نے فلسفہ کے تاریخی ارتقا کی تشریح اس بنیاد پر کی ہے کہ دعوا thesis اور رد دعوا anti thesis کے درمیان باہمی آویزش سی رہتی ہے۔ پھر وہ تصادم ایک synthesis میں ضم ہو جاتا ہے۔ اس سیاق میں جدلیات، تصادم کے ذریعے حرکت کا عمل ہے۔ مارکس نے جدلیات کا تصور ہیگل سے احذ ضرور کیا لیکن اس ترمیم و اضافے کے ساتھ کہ ہیگل نے جہاں 'idea' کا لفظ استعمال کیا ہے۔ وہاں مارکس نے matter کو ترجیح دی ہے۔ اس طرح ہیگل کی idealistic doctrine مارکس کے یہاں materialistic doctrine میں تبدیل ہو جاتی ہے۔ مارکس نے تاریخی ارتقاء کے نظریہ کو مادیت کے حوالے سے تشکل کیا ہے۔ اس ضمن میں لینن بھی صداقت کو ٹھوس تسلیم کرتا ہے۔ اس کے خیال کے مطابق:

> ''حقیقی جدلیت کے معنی ہیں ایک عمل اس کے پورے ٹھوس پن کے ساتھ ہمہ پہلو تفصیلی تجزیہ جدلیات کا بنیادی دعوا یہ ہے کہ ایسی کوئی چیز نہیں ہے جسے مجرد صداقت کا نام دیں۔ صداقت ہمیشہ ٹھوس رہتی ہے۔''23

مارکس کے نزدیک مادہ متحرک بالذات ہے تغیر اور تبدل مادے کی فطرت ہے۔ جس شے میں تغیر اور حرکت ہے وہ روبہ ترقی ہے۔ اس طرح حال ماضی سے اور مستقبل حال سے کہیں زیادہ ترقی یافتہ اور بہتر ہوگا۔ مجنوں گورکھپوری نے اس پورے عمل کو اس طرح سمجھایا ہے:

> ''ایک صورت خود اپنی تردید کرتی ہے اور اس تردید سے پھر نئی صورت پیدا ہوتی ہے جو پہلی صورت سے بہتر ہوتی ہے گویا مثبت سے منفی اور منفی سے نیا مثبت وجود میں آتا ہے اور اس مثلثی حرکت کا سلسلہ کہیں ختم نہیں ہوتا۔ حرکتِ مادی

ایک مسلسل اور غیر متناہی ارتقائی تواریخ ہے۔''[24]

دراصل مارکس نے مادیت پر غیر معمولی اصرار کر کے ان متداول اور مقبول عام فلسفیانہ تصورات کے خلاف احتجاج کی آواز بلند کی تھی جو سرتاسر تصوریت عینیت ماورائیت اور داخلیت پر استوار تھے۔ مارکس نے تاریخ و تہذیب کی، مادّی ارتقا کی روشنی میں ہی تفسیر بیان کی۔ اس نے انسانیاتی تاریخ کا سائنسی نہج پر بالاستیعاب مطالعہ کیا اور یہ بتایا کہ کس طرح مختلف نظام ہائے فکر اور معاشرے یکے بعد دیگرے وجود میں آتے رہے۔ کس طرح ایک نظام وجود میں آتا ہے اور پھر وہ نظام دوسرے نظام سے ٹکرا کر تیسری شکل اختیار کر لیتا ہے۔ کس طرح وحشی اشتراکی نظام سے سامنتی نظام پیدا ہوا اور سامنتی سے سرمایہ دارانہ نظام، اور اب سرمایہ دارانہ نظام رو بہ زوال ہے۔ اس کی کوکھ سے ہی اشتراکی نظام پیدا ہو رہی ہے جو ماضی کے تمام نظامات سے بہتر اور اترقی یافتہ نظام ہے۔ مارکس کہتا ہے کہ پیداواری وسائل کی تبدیلی کے ساتھ ہی اقتصادی تبدیلی پیدا ہو جاتی ہے۔ اقتصادی عوامل ہی، انسانی تاریخ، تمدن، تہذیب، فکر حتی کہ مذہب پر اپنا گہرا اثر قایم کرتے ہیں۔

مارکس کے محولہ بالا نظریے نے عالمی ادب کو انقلاب کا ایک نیا درس عطا کیا کہ ایک ادیب بھی عالم انسانیت کو ایک نیا فلاحی رخ دے سکتا ہے ادیب نبض عالم پر ہاتھ رکھتا ہے وہ دانش و بینش کے ساتھ حقائق کا مطالعہ کر کے ان عوامل پر سے نقاب اٹھا سکتا ہے جو ان اقدار کی پامالی، مفلسی، جہالت، پسماندگی، بھوک اور اوہام پرستی کے بنیادی اسباب ہیں۔

ادب کو اپنے طبقے کی نمائندگی کرنا چاہیے۔ یہی نہیں وہ مسائل کی ترجمانی کے ساتھ ساتھ انھیں تبدیل بھی کرنے کی سعی کرے۔ مارکس اور اینگلز کا یہ ایک نیا حرکی تصور تھا جو کہ اصلاً سائنسی جمالیاتی اصولوں پر مبنی تھا۔ بی کرائلوف لکھتا ہے:

> ''مخصوص جمالیاتی مسئلہ... اور ان سے مقدم مسئلہ تھا۔ فن اور حقیقت کے مابین رشتے کا مسئلہ جسے انھوں نے (مارکس اور اینگلز) مادی جدلیات کی بنیاد پر ایک نئے زاویے سے حل کر دیا۔''[25]

جیسا کہ ہم سب پر عیاں ہے کہ مارکس سے قبل عینی ماہرینِ جمالیات فن کو آئیڈیا کی تعبیر نو کا نام دیتے تھے۔ ان کے نزدیک اس حقیقت کے کوئی معنی ہی نہ تھے جو خارج میں متنوع پہلوؤں کی حامل، مگر موجودہ، تو انگر، پہلودار اور تغیر پذیر ہے۔ حسن نہ تو مطلق حقیقت ہے نہ

غیر مادی ہے۔ مارکسی جمالیات، تصوریت پسندوں، ماورائیت پسندوں، روحانیت پسندوں، تصوف اور مظہریت کے علم برداروں کے اس نظریہ حقیقت کو رد کرتی ہے جن کا رخ ہمیشہ حقیقت کے داخل یا باطن کی طرف ہوتا ہے اور جو حقیقت کے پس پشت روحانی حقیقت کے متلاشی ہوتے ہیں۔

اشتراکی حقیقت نگاری اس طور پر ایک انقلابی تصور ہے۔ اشتراکی حقیقت پسند، حقیقت کو ذہن سے باہر ایک واقعی وجود سے تعبیر کرتا ہے۔ خارج میں جو کچھ دکھائی دیتا ہے وہ حقیقت پر مبنی ہے۔ انسان اور اس کے مسائل بشری اور مادّی ہیں ان مسائل کے اسباب اقتصادی نظام کے پیدا کردہ ہیں۔ اشتراکی حقیقت نگار، وابستہ اور نظریہ پرست ہوتا ہے، اسے اپنے عمل اور لائحہ عمل کا پوری طرح علم ہوتا ہے۔ وہ ترقی اور انقلاب کا حامی اور رجا کا پاس دار ہوتا ہے وہ ان تمام فرسودہ اقدار کو رد کرتا ہے جو انسانی آزادیوں، مساوات اور غیر طبقاتی نظام کی نفی کرتی ہے۔

اس معنی میں اشتراکی حقیقت پسند ادیب کی ذمہ داریاں بڑھ جاتی ہیں۔ بقول دیویندر اسر:

> ''اشتراکی حقیقت نگاری حقیقت پرست ادب کی اگلی کڑی ہے یہ نئی اور پرانی حقیقت نگاری کے درمیان حد بندی اور باہمی تضادوں کو دور کرتی ہے اشتراکی حقیقت کو بہ عینہ اسی طرح پیش نہیں کرتی جیسی کہ وہ ہے بلکہ جیسا کہ انسان نے اسے بنایا ہے اور جیسی کہ اسے ہونا چاہیے خارجی دنیا کو پیش کرتی ہے۔ وہ اس تغیر پذیر رشتے کو جگہ دیتی ہے۔ اس حقیقت نگاری میں غیر شعوری، سماجی، نفس مضمون شعوری ہو جاتا ہے اور وہ مخصوص طبقاتی شعور سے زندگی کو پیش کرتی ہے یہ حقیقت نگاری خارجی ہے کیوں کہ اشتمالیت کی جانب موجودہ سماج کے ارتقا کے خارجی اصولوں کو پیش کرنے کے لیے پرولتاری پارٹی کا نظریہ تضاد سے خالی اور سائنسی ہے۔''[26]

گویا ایک اشتراکی، حقیقت پسند فن کار غیر بشری قوتوں کی نفی اور بشری اقدار کا اثبات کرتے ہوئے اس انقلاب کا علمبردار ہوتا ہے جو سماج کو عوامی نظام مہیا کرتا ہے وہ عوام کی طاقت کا نقیب اور عوام کی آرزوؤں اور تمناؤں کی آواز ہوتا ہے فن اپنے مخصوص معنی میں افادہ بخش بھی ہوتا ہے اور بامقصد بھی۔ اشتراکی حقیقت نگاروں کا دعوا ہے کہ:

> ''اشتراکیت بھی ایک طرح کا سائنسی نظریہ یا نظامِ فکر ہے جو زندگی اور اس کے مظاہر و عوامل کا مشاہدہ، جدلیاتی مادّیت کے قوانین کی رو سے کرتا ہے

اس لیے اشتراکی حقیقت نگاری ہی دراصل سائنٹفک حقیقت نگاری یا اصلی
حقیقت نگاری ہے۔"[27]

اس ضمن میں یوری باراباش بھی یہی کہتا ہے کہ اشتراکی حقیقت نگاری ایک سائنسی اسلوب ہے جو حقیقت کو سمجھنے کے لیے سائنسی فہم کی ترغیب دیتی ہے۔ فن کار کا یہی کام نہیں ہے کہ وہ رجائی نقطۂ نظر سے زندگی کا اظہار کرے۔ یا حقیقت کو ایک نئی حقیقت کی شکل میں پیش کرے بلکہ وہ ان ظلمتوں کا بھی پردہ چاک کرے۔ جو ارتقائے حیات کے درمیان حائل ہو جاتی ہیں۔ حقیقت کا محض اظہار ہی کافی نہیں ہے بلکہ وہ اس حقیت کو تبدیل بھی کرے جو پہلے سے بہتر اور ترقی پذیر ہو۔ وہ کہتا ہے:

"جہاں تک اشتراکی حقیقت نگاری کے فن کا تعلق ہے اس عمل کی جڑیں اس مارکسی
فلسفہ میں پیوست ہیں جو کہ دنیا کی تکمیل اور حرکی تقلیب کا خواہاں ہے۔"[28]

یوری باراباش یہ بھی کہتا ہے کہ یہ مقصد ہر فن کا ہونا چاہیے۔ بالخصوص اشتراکی حقیقت نگار اپنے آپ کو محض و صرف حقیت بیانی کا پابند نہیں کر لیتا بلکہ وہ حقیقت کو ایک وسیع پس منظر میں دیکھتا ہے کیوں کہ حقیقت کوئی تصویر نہیں ہوتی بلکہ وہ تو ایک حرکی صداقت ہوتی ہے فن کار اسے پورے متمول اور ابعاد کے ساتھ نمایاں کرتا ہے وہ اسے رد بھی کرتا ہے اس کی تائید بھی۔ اس سے مرض ہی کی نشاندہی نہیں کرتا اس کا علاج بھی بتاتا ہے۔

اشتراکی حقیت نگار اپنے طبقے کے تئیں وفادار ہوتا ہے وہ اپنے طبقوں کے دکھوں، غموں اور ناکامیوں کو ہی موضوع نہیں بناتا بلکہ ان کے محرکات کی بھی نشاندہی کرتا ہے وہ اپنے اسلوب میں تلخ بھی ہو سکتا ہے کہیں طنز کہیں مزاح اور کہیں ہجو کے ذریعے وہ اس تمام بدہیئتی کو طشت از بام کرتا ہے جس نے معاشرے کو بدنام اور بدصورت بنا دیا ہے لیکن حقیقت نگار کا مقصد یہیں پورا نہیں ہوتا۔ ایک اشتراکی حقیقت نگار طبقاتی عدم توازن کو موضوع بنانے کے باوصف مایوسی کو حرز جاں نہیں بناتا۔ وہ پر امیدی اور رجائیت کا دامن تھام کر انسانیت کو چند بہتر خواب بھی مہیا کرتا ہے۔ اس کی نگاہ حال ہی پر نہیں ہوتی ایک بہترین مستقبل بھی اس کے پیش نظر ہوتا ہے۔ مارکس کہتا ہے:

"ریلزم کے معنی میرے لیے محض تفصیل کو صداقت کے ساتھ پیش کرنے) ہی
کے نہیں ہیں (بلکہ) مخصوص حالات کے تحت ٹائپ کردار کی پوری سچائی کے
ساتھ از سر نو تخلیق کے ہیں۔"[29]

سماجی یا اشتراکی حقیقت نگار ایک بے رحم نقاد بھی ہوتا ہے۔ وہ کرداروں کو ان کے صحیح پس منظر یا تناظر سے علاحدہ کر کے نہیں دیکھتا وہ ان کا ان کے مخصوص صورتِ حالات میں جائزہ لیتا ہے وہ ان کے بارے میں کوئی بلند کوش تصور بھی قایم نہیں کرتا بلکہ وہ تو انسان ہے جس نے اپنے طبقے میں آنکھ کھولی ہے۔ اس طبقے کی کمزوریاں، واہم، غربت، عادات، کجی اور نفسی حالتوں کا وہ پابند ہوتا ہے وہ اپنی نہیں بلکہ اپنے اجتماعی طبقے کی نمائندگی کرتا ہے اسی لیے اسے ٹائپ کہا جاتا ہے۔ ٹائپ وہ ہے جس کی ذات میں اس عہد کے تمام تضادات، مجتمع ہو جاتے ہیں۔ بقول اینگلز:

> ''تفصیلات کی صحت کے علاوہ کرداروں کی مختلف حالات میں ہو بہو تصویر کشی کر دینا میرے نزدیک حقیقت نگاری ہے۔''

نیز یہ کہ:

> ''ٹائپ کی صفت انفرادیت کی نفی نہیں کرتی کیوں کہ یہ کردار بیک وقت ایک ٹائپ بھی ہوتا ہے اور فرد بھی۔'' 30

اشتراکی ادیب ایسے کرداروں کو ترجیح دے کر زندگی کے ان ناسوروں کو معاشرے کے سامنے رکھ دیتا ہے جو کسی مخصوص اقتصادی نظام کی دین ہیں۔ سماج میں دو واضح طبقے ہیں، ایک استحصال کرنے والا، یعنی آجروں کا طبقہ اور دوسرا استحصال کا شکاری یعنی اجیروں کا طبقہ۔ اشتراکی ادیب دوسرے طبقے کے حقوق کا محافظ ہوتا ہے وہ استحصال کے خلاف دو ٹوک آواز بلند کرتا ہے۔ استحصال سے نفرت کرتا ہے، استحصال سے نفرت دلاتا ہے۔ یہی نہیں بلکہ وہ معاشرے سے اس لعنت کو ختم کرنے کے درپے رہتا ہے۔ اس طرح وہ استحصال کو ایک اہم اور نمایاں تر مسئلہ بنا کر پیش کرتا ہے۔ ممتاز حسین لکھتے ہیں:

> ''ایک حقیقت نگار صرف اسی ٹائپ کے کرداروں کی مصوری سے حقیقت کو گرفت میں نہیں لاسکتا ہے جو مرتی ہوئی حقیقت یا اپنے ماحول کا شکار ہو کر رہ گئے ہیں۔ اس میں حقیقت کی تصویر موجود ہوتی ہے لیکن وہ ادھوری ہے، پوری حقیقت کو پیش کرنے کے لیے اس ٹائپ کے کرداروں کو منتخب کرنا ضروری ہے۔ جو گولیوں سے گھائل ہو کر بھی انسانیت کا پرچم اڑائے جاتے ہیں۔'' 31

اشتراکی ادیب کبھی جانب دار نہیں ہوتا۔ اسے واضح طور پر اشتراکی نظریہ کا پابند ہونا پڑتا ہے۔ اس کی جنگ اس وقت تک قایم رہتی ہے جب تک کہ ایک غیر طبقاتی نظام قایم نہیں

ہو جاتا۔ مارکس یہ بھی کہتا ہے کہ اگر ادیب سماج کو حسین بنانے والے حل نہ بھی دیتا ہے تو بھی کوئی مضائقہ نہیں، تاہم اس کا کام یہ ہے کہ یہ نہایت ہوشیاری کے ساتھ باہمی رشتوں کو حقیقت کی شکل میں پیش کرتا ہے۔

اشتراکی حقیقت نگاری کے معنی قطعی یہ نہیں ہیں کہ ادب محض پروپیگنڈہ یا صحافت بن کر رہ جائے۔ حقیقت ایک حرکت کا نام ہے۔ تبدیلی اس کا حصہ ہے اسی طرح ادب بھی ایک مستقل حرکت کا نام ہے ہر دور کا ادب اپنے عہد کے شعور کا زائیدہ ہوتا ہے۔ موضوع کے ساتھ ہیئت پر بھی مادّی اسباب اثر انداز ہوتے ہیں۔ ادیب حقیقت کے محض ظاہر ہے پہلو ہی پر اپنے فن کی اساس نہیں رکھتا۔ بلکہ وہ باطن کے تضادات، پیچیدگیوں رابطوں اور رشتوں پر بھی نظر رکھتا ہے۔ وہ تخیل کی تخلیقی قوت سے بھی بہ غایت فائدہ اٹھاتا ہے۔ مارکس نے فن کار کی داخلی تخلیقی قوت سے انکار نہیں کیا ہے بلکہ اینگلز نے اپنے کئی خطوط میں اس امر کی طرف اشارہ کیا ہے کہ کس طرح مارکس اور اس کے خیالات کو توڑ مروڑ کر پیش کیا جاتا رہا ہے۔ شمیم حنفی نے ایک جگہ لکھا ہے:

> ''مارکس نے یونانی فن کو اس کے مخصوص سماجی ارتقا کے بعض پہلوؤں سے وابستہ قرار دیا تھا اور کہا تھا کہ یونانی فن اپنے مخصوص سماجی حالات کا براہِ راست نتیجہ ہے... لیکن مارکس نے اس اصول کو کلیہ نہیں بنایا۔ چنانچہ ایک دوسرے مارکسی نقاد نے مارکس ہی کے حوالے سے اس حقیقت پر زور دیا ہے کہ فن کا ارتقا کبھی براہِ راست خطوط پر نہیں ہوتا۔ فن لازمی طور پر سماجی تبدیلیوں سے مربوط ہوتا ہے۔ اس نے مارکس کا یہ اقتباس بھی نقل کیا ہے کہ ''فن کا ارتقا سماجی ارتقا سے ہم آہنگ نہیں ہوتا۔ نہ ہی معاشی تبدیلیاں فن کے ارتقا پر حتمی اثر انداز ہوتی ہیں۔'' 32

آگے چل کر شمیم حنفی اینگلز کے اس خط کا بھی حوالہ دیتے ہیں جو اس نے مارگریٹ ہارکنسلے کے نام لکھا تھا کہ:

> ''مصنف کے نظریات جتنے مخفی ہوں فن کے حق میں اتنا ہی بہتر ہے۔'' 33

بعد ازاں شمیم حنفی یہ نتیجہ اخذ کرتے ہیں کہ:

> ''دونوں (مارکس اور اینگلز) کے فن کو بیرونی مقصد کا آلۂ کار سمجھنے یا اسے حربے کے طور پر کام میں لانے سے گریز کرتے ہیں۔'' 34

لوکاچ ارنسٹ فشر اور واڈ کیز نے ایک سے زیادہ بار یہ لکھا ہے کہ فن تخیل سے علاحدہ نہیں ہوتا۔ فن کاری کے بغیر فن اپنے جادو، اثر اور اصل توفیق سے محروم ہو جاتا ہے۔ لوکاچ نے ایک جگہ لکھا ہے:

> ''مارکسی جمالیات کا تقاضہ ادیب سے یہ ہوتا ہے کہ وہ اسی حقیقت کو پیش کرے، جس کو اس نے پایا ہے یا محسوس کیا ہے۔ لیکن یہ پیش کش تجریدی نہ ہو بلکہ دھڑکتی سانس لیتی زندگی کی جو حقیقت ادیب نے اپنی گرفت میں لی ہے اس کو فن کارانہ طور پر پیش کردے یہ ضروری نہیں کہ جو ماحول وہ پیش کرے وہ عام زندگی ہی سے لیا گیا ہو۔ اس کا مطلب یہ ہے کہ تخئیل فنطاسیہ مارکسی حقیقت نگاری کے منافی نہیں ہیں۔''35

ایک حقیقی فن کار زندگی کو اس کی پوری کلیت میں دیکھتا ہے۔ وہ متحرک حقیقتوں کو اپنا موضوع بنا کر ان کو ان کے پورے تضادات اور رابطوں کے ساتھ نمایاں کرتا ہے۔ وہ محض و صرف تفصیلات اور قطعیت کے پیچھے نہیں بھاگتا بلکہ وہ حقیقت کو اس کے ظواہر کے علاوہ ان گہرے عناصر اور پہلوؤں پر بھی نگاہ رکھتا ہے جو تبدیل پذیر ہیں۔ حقیقی فن کار زندگی کو متحرک اور ارتقا پذیری کے ساتھ نمایاں کرتا ہے کہ حقیقت کی عکاسی جدلیاتی بنیادوں پر ہی کی جاسکتی ہے۔ اس پورے عمل میں تخئیل بھی اپنا کام کرتا ہے۔ فن کے اپنے تقاضے ہوتے ہیں جن کو بروئے کار لاکر ادیب اس حقیقت کو اور زیادہ فعال و موثر طریقے سے پیش کرسکتا ہے جس فن کار کا تخئیل جتنا حساس اور پرکار ہوگا اتنا ہی وہ حقیقت کو بہتر طور پر نمایاں کر کے پیش کرسکتا ہے۔ جارج لوکاچ صاف لفظوں میں یہ کہتا ہے کہ ''مارکس کے نزدیک حقیقت نگاری، حقیقت کی تخئیلی اور فن کارانہ پیش کش کا نام ہے۔''

نیز یہ متضاد مظاہر میں سے اصل حقیقت کو پہچان کر اسے دوسروں تک پہنچا دینا ہی اصل فن کاری ہے۔ فن کار کسی چیز کو تخلیق نہیں کرتا بلکہ اس حقیقت کو گرفت میں لے کر ہمارے سامنے پیش کر دیتا ہے جو اس کی ذات سے الگ موجود ہے جس تک رسائی ہر شخص کے لیے ممکن نہیں۔ اس حقیقت کو پہچاننا اور اسے گرفت میں لے کر فن کارانہ طور پر پیش کر دینا فن کا عظیم کارنامہ ہے۔

لوکاچ تو صاف لفظوں میں صحیح فطری میلان کے بلیے صحیح جمالیاتی میلان کو بھی لازمی قرار دیتا ہے۔ دونوں ایک ہی حقیقت کو پیش کرتے ہیں:

"تاریخی اور سماجی حقیقت کی صحیح جمالیاتی فہم حقیقت پسندی کی پہلی شرط ہے۔"36

اس طرح صرف معروضی تجزیہ، تاثراتی تفصیلات، اور قطعی نقالی فن کا منصب نہیں ہے۔ مارکس حقیقت کی جمالیاتی گرفت کو ایک مشکل کام بتاتا ہے کہ اس عمل پر محض چند ہی نابغے پورا اتر سکتے ہیں۔ فن کار اگر وابستہ ہے تو وہ حقیقت کو دوٹوک انداز میں پیش کرنے کے باوجود اسے نئی معنویت سے مالا مال کرسکتا ہے۔ چونکہ فن کی اساس متحرک حقیقت پر ہوتی ہے۔ اس لیے داخلیت، حقیقت سے روگردانی کا نام نہیں بلکہ فن کار کے میلان کی دلیل ہے۔ مارکس اس نکتے سے بخوبی واقف تھا کہ ایک اشتراکی حقیقت نگار تبلیغ و پروپیگنڈہ کے فریب میں گرفتار ہوسکتا ہے اس لیے وہ براہِ راست اور واضح طور پر نظریے کے اطلاق واظہار کو غیر مستحسن ٹھہراتا ہے۔ اینگلز نے بھی ایک جگہ لکھا ہے کہ مقصد کو فن کا حصہ بنا کر پیش کرنا چاہیے۔ اس کا جابجا اظہار واطلاق فن کو پراگندہ کرسکتا ہے۔ لوکاچ نے اس کے خیال کو ان الفاظ میں پیش کیا ہے:

> "میں مقصدی شاعری کا مخالف نہیں ہوں... المیہ کا موجد ایزکائلس اور طربیہ کا موجد اسٹوفیز دونوں بہت زیادہ مقصدی تھے۔ یہی حال دانتے اور سروانیٹے کا ہے۔ واسکر کے ڈرامے Kable and be کی سب سے بڑی خوبی یہی ہے کہ یہ جرمنی کا پہلا مقصدی سیاسی ڈرامہ ہے۔ جدید روسی اور نارویجین، جونہایت اعلیٰ ناولیں تخلیق کر رہے ہیں سب کے سب مقصدی ہیں لیکن میرا خیال ہے کہ یہ مقصدیت ڈرامائی عمل اور کشمکش کے تانے بانے سے پیدا ہونا چاہیے۔ اس کا براہِ راست اظہار نہیں ہونا چاہیے۔"37

اس طرح اشتراکی حقیقت نگاری، حقیقت کی محض نقل کا نام نہیں بلکہ حقیقت کی واقعی اور ہمہ پہلو ترجمانی سے عبارت ہے۔ نیز یہ کہ فن کار کے لیے حقیقت ہے جمالیاتی رشتہ بھی ازبس لازمی ہے۔ اسی کو بعض مارکس نقادوں نے حقیقت کی فعال اور ازسرِنو تخلیق کا نام دیا ہے۔

حقیقت پسندی کی ان مختلف جہتوں کے مطالعے سے ہم اس نتیجے پر پہنچتے ہیں کہ جہاں خود حقیقت یعنی realism کی حیثیت ایک ہمہ جہت واقعے اور چیز کی ہے وہاں وہ متحرک اور فعال بھی ہے۔ اسے دیکھنے، پرکھنے اور سوچنے والا ذہن بھی یکساں نہیں ہوتا ہر شخص کا تجربہ اس کی فہم کے مطابق ہوتا ہے۔ ہر ہستی کے ساتھ خود حقیقت اور اس کا تصور بھی بدل جاتا ہے۔ حقیقت پسندی اور رومانیت کے تعلق کی نوعیت بھی اس باب میں کم اہمیت نہیں رکھتی ہے۔

حوالہ جات

حقیقت پسندی اور اس کے مختلف مکاتب:

.1 ڈاکٹر ڈی۔ ایس۔ رابنسن: مقدمہ فلسفۂ حاضرہ، حیدرآباد، 1941، ص 161

2. Demien Grant: Realism: The Crtical Idioms Ser ies.I.E.d. ist. P. No.1
3. Demien Grant: Realism: The Critical Idiom Series. I.Ed. Ist. P. No 1-3
4. Cuddon. J.A: A Dictionary of Literary Terms. 1982, P.No. 552

.5 محمد حسن عسکری: 'مشرق کی بازیافت' مرتبہ: ابوالکلام قاسمی، علی گڑھ، بار اوّل 1982، ص 164-165

.6 ایضاً، ص 164-165

.7 خلیل الرحمٰن اعظمی (مضمون) 'ادب اور حقیقت پسندی' ماہ نامہ کتاب نما، دہلی شمارہ جنوری 1962، ص 14

.8 سید احتشام حسین: 'روایت اور بغاوت' لکھنؤ طبع دوم، 1956، ص 59

.9 کشاف تنقیدی اصطلاحات: مرتبہ ابوالاعجاز حفیظ صدیقی، مقتدرہ قومی زبان، اسلام آباد، طبع اول 1985

10. Cuddon J.A. A Dictionary of Literaty Terms; 1982. p.4
11. Quoted From: Problems of Modern Aesthetics, Moscow 1969
12. Quated From: A Dictionary of Modern Critical Terms: Roger Fowler (ed.) London, 1st Ed 1973, p 155

.13 منقولہ از: فرانسیسی ادب کی تاریخ: ڈاکٹر یوسف حسین خان، انجمن ترقی اردو بورڈ علی گڑھ، اشاعت اوّل 1962، ص 323

14. George Lukacs: The Meaning of Contemporary Realism, London, 1972, p. 97
15. Quated From: Thw Writers Creative Individuality and the Development of Literature, p.p Moscow, 1977, p no. 7

.16 عتیق اللہ: 'تنقید کا نیا محاورہ' دہلی، 1984، ص 24

17. George Lukacs: The Meaning of Contemporary Realism, London, 1992, p no. 93 to 95
18. Quated From: "Marxist Leninist Aesthetics and Life." Ed.: Kulikora and A.Zis. Progress Publishers. Moscow 1976, p.no 189

19. ڈاکٹر یوسف حسین خان: 'فرانسیسی ادب کی تاریخ' علی گڑھ اشاعت اوّل 1962، ص 57-356
20. ایضاً، ص 34
21. ......جیوفری بر پریٹون۔
22. Cristapher Candwell: Illusion and Reality, Seven Seas Publishers, Berlin, 1977, p. no. 28
23. Quoted From: Dialectical Materialism: By M. Corn Foth. vol1. p. no. 88
24. مجنوں گورکھ پوری، 'ادب اور زندگی' علی گڑھ، بار سوم 1965، ص 153
25. Marx Angles: Onliterature and Art. Preface by: B. Crylow Moscow, 1966, p. no 17
26. دیویندر اسر: 'ادب اور اظہار' دہلی، ص 27-26
27. خلیل الرحمٰن اعظمی: 'ادب اور حقیقت پسندی' (مضمون) ماہ نامہ کتاب نما، دہلی، شمارہ جنوری 1962، ص 6
28. Yuri Bara bash: "Aesthetics and Poetics Moscow 1st E. 1997, p no. 126
29. Carl Marx: "Literature and Art" p. no. 36
30. جارج لوکاچ: 'مارکس اینگلز اور نظریاتی جمالیات' مترجمہ: عبدالحئی، ماخوذ از ماہنامہ عصری آگہی، دہلی جون 1979
31. ممتاز حسین: صورت و معنی: ماخوذ از تنقیدی نظریات حصہ دوم، مرتبہ سید احتشام حسین، لکھنؤ بار اوّل 1966، ص 193
32. شمیم حنفی: 'جدیدیت کی فلسفیانہ اساس' دہلی، بار اوّل 1977، ص 310
33. ایضاً، ص 354
34. ایضاً، ص 355
35. جارج لوکاچ: 'مارکس اینگلز اور نظریہ جمالیات' مترجم: عبدالحئی ماخوذ از ماہنامہ عصری آگہی دہلی، جون 1979
36. ایضاً، ص 20
37. ایضاً، ص 21

O

(پریم چند کے افسانوں میں حقیقت کا عمل: ڈاکٹر واجد قریشی، سنہ اشاعت: 2003، ناشر: موڈرن پبلشنگ ہاؤس، 9 گولا مارکیٹ، دریا گنج، نئی دہلی 2)

عبدالعلیم

مارکسی تنقید

تہذیب اور فن کے بارے میں مارکسزم کا بنیادی نظریہ یہ ہے کہ مادّی زندگی کا نظامِ پیداوار انسان کی سماجی، سیاسی اور ذہنی کیفیات کا تعین کرتا ہے لیکن اس کے یہ معنی نہیں ہیں کہ نظامِ پیداوار اور آرٹ میں براہِ راست اور میکانکی تعلق ہے۔ آرٹ کی خالص معاشی توجیہ اور تعبیر سے ہمیشہ احتراز کرنا چاہیے۔ مارکسزم کا ہر جگہ یہ دعویٰ نہیں ہے کہ آرٹ معاشی ضروریات اور معاشی کیفیات کا عکسِ محض ہے۔ اینگلس کے قول کے مطابق جو لوگ یہ کہتے ہیں کہ صرف معاشی عنصر ہی فیصلہ کن ہے وہ مارکسزم کو مسخ کر کے پیش کرتے ہیں۔ معاشی کیفیت وہ بنیاد ہے جس پر انسان کی سماجی اور ذہنی زندگی کی عمارت تعمیر ہوتی ہے لیکن انسان کے خیالات اور نظریات بھی معاشی زندگی پر اثر انداز ہوتے ہیں اور اس طرح عمل اور ردِّ عمل کا سلسلہ جاری رہتا ہے۔ دعویٰ صرف یہ ہے کہ سب عناصر کا تجزیہ کرنے کے بعد یہی معلوم ہوتا ہے کہ معاشی عنصر بنیادی اور لازمی ہے۔

آرٹ اور نظامِ پیداوار کے تعلق کا ثبوت انسانی تاریخ کے ابتدائی دور میں صاف طور سے معلوم ہوتا ہے۔ سماج کے قدیم ترین نظام میں انسان کی تمام تر قوت ایسے پیداواری عمل پر صرف ہوتی تھی جس سے اس کی زندگی قائم رہ سکے۔ انسان کے باہمی رابطے اور فطرت سے انسان کے رشتے سادہ اور براہ راست تھے۔ تقسیمِ محنت بالکل ابتدائی شکل میں تھی، اس کی بنیاد عموماً جنسی، تفریق تھی۔ پیداوار کے ذرائع سادہ اوزاروں تک محدود تھے اس لیے انسان کی محنت اور مشقت ہی کو زیادہ اہمیت حاصل تھی۔ محنت کے ابتدائی طریقوں نے آرٹ کی پیدائش پر گہرا اثر ڈالا ہے اور ابتدائی آرٹ کی ہیئتوں کا محنت کے طریقوں سے براہِ راست تعلق دکھائی دیتا ہے۔

پچھلی صدی کے آخر میں ایک جرمن ماہر معاشیات کارل بیوشر نے یہ نظریہ پیش کیا کہ رقص اور نغمہ کی پیدائش ابتدائی محنت کی ہیئتوں سے ہوئی ہے۔ اس کی توضیح یوں ہے کہ محنت کے

دوران میں جسم کی حرکتوں میں اگر ایک خاص قسم کا توازن پیدا کر دیا جائے تو تھکن کا احساس کم ہوتا ہے اور کام میں زیادہ چستی پیدا ہو جاتی ہے۔ اس کے علاوہ جب انسانوں نے ٹولیاں بنا کر کام شروع کیا تو ان کے لیے لازمی تھا کہ اپنے جسم کی حرکتوں میں بھی توازن پیدا کریں تا کہ ان کے کام میں ترتیب قائم ہو سکے۔ یہی رقص کی ابتدا تھی۔ محنت کی متوازن حرکتوں میں جب شدت پیدا ہوتی ہے تو ساتھ ہی ساتھ منھ سے متوازن آوازیں بھی نکلنے لگتی ہیں۔ انھیں آوازوں نے آہستہ آہستہ متوازن الفاظ کا جامہ پہنا اور گیت وجود میں آئے۔ بیوشر کا خیال ہے کہ ابتدائی پیداوار کی آوازوں نے ہی آگے بڑھ کر آلات موسیقی کی شکلیں اختیار کیں۔

جارج ٹامسن نے رقص، موسیقی اور شاعری کے ارتقا کا خاکہ ان الفاظ میں پیش کیا ہے:

"رقص، موسیقی اور شاعری کے ارتقا کے خاکے اپنی ابتداء میں ایک تھے۔ اجتماعی محنت میں مصروف انسانی جسموں کی متوازن حرکتوں سے ان کی ابتدا ہوئی۔ ان حرکتوں کے دو حصے تھے ایک جسمانی اور دوسرا صوتی، پہلے سے رقص پیدا ہوا دوسرے سے زبان۔ محنت کے آہنگ کے مطابق مبہم آوازوں نے آگے چل کر بول چال اور شاعری کی صورتیں اختیار کیں، جو آوازیں زبان نے چھوڑ دیں ان کو آوزاروں نے اٹھالیا اور یہی موسیقی کے آلات کی بنیادیں بنیں۔ شعر کی طرف پہلا قدم اُس وقت اٹھایا گیا جب رقص کو الگ کر دیا گیا اس سے گیت پیدا ہوا۔ گیت میں شاعری، موسیقی کا موضوع ہے اور موسیقی شاعری کی ہیئت، اس کے بعد ان دونوں میں بھی تفریق ہو گئی شعر کی ہیئت میں ایک آہنگ ہوتا ہے جو اس کو گیتوں سے ملا ہے لیکن اس میں زیادہ سادگی پیدا کی گئی ہے تا کہ موضوع کی منطقی ترتیب پر زیادہ توجہ کی جا سکے، شاعری ایک کہانی کہتی ہے جس کے اندر خود ایک ربط اور توازن ہوتا ہے جو اس کے خارجی آہنگ سے الگ ہے۔ اسی طرح آگے چل کر شعر سے نثر پیدا ہوئی جس نے افسانے اور ناول کی شکل اختیار کی۔ ان میں شعر کی زبان کو چھوڑ کر بول چال کی زبان کو اختیار کیا گیا اور آہنگ کا رشتہ منقطع ہو گیا، بجز اس کے کہ کہانی میں بھی ایک ربط اور توازن پیدا کرنے کی یہ کوشش کی جاتی ہے۔"

(مارکسزم اینڈ پوئٹری از جارج ٹامسن، ص 2)

آرٹ کی ابتدا کے خاکے سے اندازہ کیا جاسکتا ہے کہ آرٹ داخلی اور خارجی عناصر کے عمل اور ردِّ عمل کا نتیجہ ہوتا ہے اور ان تمام پیچیدہ مظاہر کے سوتے پیداوار میں پائے جاتے ہیں لیکن جیسے جیسے سماج میں تفریق بڑھتی جاتی ہے یہ رشتے اور بھی پیچیدہ ہوتے جاتے ہیں۔ باوجود اس کے کہ پیداوار اور آرٹ کا اتنا گہرا تعلق ہے یہ لازمی نہیں ہے کہ آرٹ میں بھی بالکل اسی رفتار سے ترقی ہو جس رفتار میں پیداوار ہیں۔ یہ تاریخی واقعہ ہے کہ فن کے بعض بہت عمدہ نمونے ایسے سماج میں تخلیق ہوئے جس کی معاشی سطح بہت بلند نہیں تھی، ان کا مقابلہ سرمایہ داری کے عروج کے زمانے کے آرٹ سے کیا جاسکتا ہے، خود مارکس نے بھی اس حقیقت کی طرف اشارہ کیا ہے:

> ''یہ اچھی طرح معلوم ہے کہ آرٹ کی انتہائی ترقی کے بعض ایسے دور بھی گزرے ہیں جن کا سماج کی عمومی ترقی سے براہ راست کوئی رشتہ نہیں معلوم ہوتا، نہ تو اس کی مادّی اساس سے اور نہ اس کے تنظیمی ڈھانچے کی شناخت سے۔ مثال کے طور پر یونانی آرٹ کا مقابلہ جدید اقوام کے آرٹ حتیٰ کہ شیکسپیئر سے بھی کیا جاسکتا ہے۔'' (کریٹک آف پولیٹیکل اکانمی، ص 309)

اس اختلاف کے اسباب وعلل پیچیدہ ہیں لیکن تفصیلی تجزیے سے یہ معلوم کیا جاسکتا ہے کہ ان غیر معمولی مظاہر کے رشتے بھی نظام پیداوار سے جا ملتے ہیں۔ ہر دور کی ایک خاص نوعیت ہوتی ہے جو اس دور کے نظام پیداور سے متعین ہوتی ہے۔ مثلاً ابتدائی اشتراکیت کا دور، غلامی کا دور، جاگیرداری کا دور اور سرمایہ داری کا دور۔ ہر دور کے آرٹ کی تخلیق میں مختلف عناصر ایک دوسرے پر اثر انداز ہوتے ہیں اور ان کو ایک دوسرے سے الگ کرنا بالکل ناممکن نہیں تو بہت مشکل ضرور ہے لیکن اگر ہم یہ سمجھنا چاہیں کہ اس عمل اور ردِّ عمل کی صورتیں کیا ہیں تو ان عناصر کو الگ الگ کر کے دیکھنا ہی پڑے گا مگر شرط یہ ہے کہ اس عمل میں ہم ان کو سیاق وسباق سے الگ کر کے مسخ نہ کردیں۔

اسی سلسلے میں ہمارے سامنے یہ سوال آتا ہے کہ پرانے زمانے کے ادب اور آرٹ کے بارے میں مارکسزم کا نقطۂ نظر کیا ہے۔ جو لوگ مارکسزم سے محض سطحی واقفیت رکھتے ہیں وہ اس غلط فہمی میں مبتلا ہو سکتے ہیں کہ مارکسزم انسانیت کے قدیم تہذیبی ورثے کی قدر نہیں کرتا۔ مارکسزم کے مخالف اس پر اکثر یہ الزام لگاتے ہیں۔ لیکن یہ الزام کس قدر بے بنیاد ہے اس کا

اندازہ مارکس، اینگلس، اور لینن کی تحریروں کے سرسری مطالعہ سے ہوسکتا ہے، کلا وازٹکن سے گفتگو کرتے ہوئے ایک بار لینن نے کہا:

''ہمیں چاہیے کہ حسین چیزوں کو قائم رکھیں۔ ان کو اپنے لیے مثال سمجھیں اور چاہے وہ پرانی ہی کیوں نہ ہوں انھیں نہ چھوڑیں۔ ہم حقیقی حسن کو کیوں نہ اپنے لیے مزید ترقی کا نقطۂ آغاز تصور کریں؟ کیا ہم اسے صرف اس لیے چھوڑ دیں کہ وہ قدیم ہے؟ ہم جدید کو بت بنا کر کیوں پوجیں کیا اس لیے کہ وہ جدید ہے؟ یہ مہمل بات ہے، بالکل مہمل۔''

پرولتاری تہذیب کا ذکر کرتے ہوئے لینن نے لکھا ہے:

''جب ہم پرولتاری تہذیب کا ذکر کرتے ہیں تو ہمیں یہ بات ذہن میں رکھنی چاہیے کہ جب تک ہم اچھی طرح اس حقیقت کو نہ سمجھیں گے کہ پرولتاری تہذیب کی ترقی کی بنیاد انسانی تہذیب کے ارتقا کا صحیح علم اور اس کے ورثے کو محفوظ رکھنا ہے۔ اس وقت تک ہمارے مسائل حل نہیں ہوں گے، پرولتاری تہذیب ایسی چیز نہیں ہے جو آسمان سے ٹپک رہی ہو یہ ان لوگوں کی ایجاد بھی نہیں ہے جو اپنے آپ کو پرولتاری تہذیب کے ماہر سمجھتے ہیں۔ اس قسم کی باتیں مہمل ہیں۔ پرولتاری تہذیب کو تو اس تمام علمی خزانے کے فطری ارتقاء کا نتیجہ ہونا چاہیے جس کو انسانیت نے سرمایہ داری، جاگیرداری اور غلامی کے دور میں جمع کیا ہے۔ یہ تمام راستے پرولتاری تہذیب کی طرف رہنمائی کرتے رہے ہیں اور کرتے رہیں گے۔''

مارکسزم کے بڑے نمائندوں نے ہمیشہ انسانیت کے قدیم تہذیبی ورثے کو عزت کی نظر سے دیکھا ہے اور برابر اس کا ذکر کیا ہے یہ کوئی اتفاقی امر نہیں ہے کہ مارکسزم کے معماروں نے قدیم ورثے کی حفاظت کو اپنا فرض سمجھا ہے۔ جمالیات میں قدیم ورثے کو عزت کی نظر سے دیکھنے کی وجہ یہ ہے کہ مارکسزم کے اصلی نمائندے تاریخ کی حقیقی شاہراہ کو نگاہوں کے سامنے رکھتے ہیں، ہر اتار چڑھاؤ پر نظر رکھتے ہیں۔ اس لیے کہ وہ تاریخی ارتقا کے اصولوں سے واقف ہیں اور چونکہ وہ ان اصولوں سے واقف ہیں اس لیے ہر موڑ پر بھٹکتے نہیں بلکہ اس راستہ پر لگ جاتے ہیں جو انسانی ترقی کی منزلوں کی طرف جاتا ہے۔ مارکسی فلسفہ تاریخ انسانیت کا بہ حیثیت

مجموعی تجزیہ کرتا ہے اور انسانی ترقی کو ٹکڑے ٹکڑے کر کے نہیں دیکھتا۔ اس کی کوشش یہ ہوتی ہے کہ ان قوانین کو دریافت کرے جن سے انسانیت کے باہمی رشتے متعین ہوتے ہیں۔ اس لیے پرولتاری انسانیت پسندی کا مقصد یہ ہے کہ انسانی شخصیت کی مجموعی حیثیت سے تعمیر نو کرے اور اس کو ہر قسم کے انتشار اور ہر طرح کی تخریب سے پاک کرے جن کی وجہ سے وہ طبقاتی سماج میں مجروح ہو گئی ہے۔ اس نظری اور عملی نقطۂ نظر کی رو سے مارکسی جمالیات ان معیاروں کا تعین کرتی ہے جو کلاسیکی اور جدید ادب کو باہم مربوط کرتے ہیں اور موجودہ دور میں اعلیٰ ادب کی تخلیق کا باعث ہوتے ہیں۔

مغرب کے ادبی نگار خانہ سے ہم اس سلسلے میں چند روشن مثالیں پیش کر سکتے ہیں۔ قدیم یونانی ادب، ڈانٹے، شیکسپیئر، گوئٹے، بالزک اور ٹالسٹائے، یہ سب انسانی ترقی کے مختلف دروں میں زندگی کی تصویر کشی میں کامیاب رہے ہیں اور ساتھ ہی ساتھ انسانی شخصیت کی جامعیت کو برقرار رکھنے کی جدوجہد میں ان لوگوں کی حیثیت سنگ میل کی سی ہے۔ ایرانی اور ہندوستانی ادب سے مثالیں لینا چاہیں تو ہم فردوسی، رومی، سعدی، کالی داس، تلسی داس، ٹیگور، غالب، اقبال، پریم چند اور اسی طرح کے دوسرے عظیم فنکاروں کے بارے میں بھی یہی بات کہہ سکتے ہیں۔ لیکن مارکسی فلسفۂ تاریخ ہمیں یہ بھی سکھاتا ہے کہ ماضی کو دوبارہ زندہ کرنے کی کوشش لاحاصل ہے، اس کو مثال کے طور پر ہم اپنے سامنے رکھ سکتے ہیں۔ اس سے عبرت اور بصیرت حاصل کر سکتے ہیں، لیکن اگر ہم یہ چاہیں کہ ماضی کی قدروں کو ہو بہو اس دور میں بھی نافذ کر دیں تو ہماری یہ کوشش الٹی گنگا بہنے کی سی ہوگی، اور ہمیں اس میں کامیابی نہیں ہو سکتی۔

ادبی تنقید کے سلسلے میں لینن نے ٹالسٹائے کے بارے میں جو کچھ لکھا ہے وہ ہمارے لیے نمونے کا کام دے سکتا ہے۔ روس کے بعض تنگ نظر نقادوں نے ٹالسٹائے سے بحث کرتے ہوئے سب سے پہلے اس کی طبقاتی حیثیت اور اس کے طبقاتی شعور پر توجہ کی۔ اس لیے انھوں نے یہ رائے قائم کی کہ چونکہ ٹالسٹائے امراء کے طبقہ سے تعلق رکھتا ہے اس لیے وہ نہ تو کسانوں کی زندگی اور اُن کے مسائل کو سمجھ سکتا ہے اور نہ اُن کے جذبات کی آئینہ داری کر سکتا ہے۔ اس وجہ سے ٹالسٹائے کی تحریروں میں فنی خوبی ہو ہی نہیں سکتی۔ لینن کی رائے اس سے مختلف تھی۔ لینن نے اس بات کو پوری طرح تسلیم کیا ہے کہ سماجی فلسفی کی حیثیت سے ٹالسٹائے رجعت پرست تھا لیکن ایک ادبی فنکار کی حیثیت سے اس نے اپنے دور کی سماجی قوتوں کی تصویر کشی جس

خوبی اور دیانت داری سے کی ہے اس کی داد نہ دینا سخت ظلم ہے— ٹالسٹائے کا آرٹ سماجی حقیقت کی عکاسی کرتا ہے لیکن اس کا فلسفہ اس حقیقت کو تسلیم کرنے سے انکار کرتا ہے۔ یہ تضاد طبقاتی سماج کے عظیم فنکاروں میں اکثر موجود ہوتا ہے اور ایسا ہونا بالکل فطری بات ہے۔ لینن نے ٹالسٹائے کے بارے میں یہی لکھا ہے۔

ٹالسٹائے کی تصانیف میں عوامی تحریکوں کی طاقت اور کمزوری، وسعت اور تنگ نظری کا اظہار ہوتا ہے۔ اس نے حکومت اور سرکاری کلیسا کے خلاف آواز اٹھانے پر زور دیا ہے۔ جوشیلے اور کبھی کبھی تلخ انداز میں احتجاج کر کے کسانوں اور زرعی مزدوروں کے احساسات کی ترجمانی کی ہے جو صدیوں کی غلامی، سرکاری اعمال کی سختیوں اور مذہبی پیشواؤں کی ریاکاری، جھوٹ اور مکر و فریب سے نفرت اور غصے کے جذبات اپنے سینوں میں دبائے ہوئے تھے۔ ٹالسٹائے کے تضاد کے بارے میں لینن نے لکھا ہے:

"ٹالسٹائے کی تخلیقات اور اس کے عقائد و خیالات میں بہت کھلا ہوا تضاد ہے۔ ایک طرف تو وہ عظیم فنکار ہے جو نہ صرف روسی زندگی کی بے مثال تصویر کشی کرتا ہے بلکہ جو دنیا کے ادبی خزانے میں اوّل درجے کی تصانیف کے ذریعہ اضافہ کرتا ہے اور دوسری طرف ایک زمیندار ہے جو مسیح کے نام پر شہادت کا تاج پہننا چاہتا ہے۔ ایک تو پرزور، براہ راست اور پرخلوص احتجاج ہے جو سماجی جھوٹ اور ریاکاری کے خلاف کیا گیا ہے اور دوسری طرف ایک تھکا ہوا، روتا بلکتا ہوا روسی دانش مند ہے جو سر بازار سینہ کوبی کرتا ہے اور چیختا ہے۔ میں برا ہوں، میں کمینہ ہوں، لیکن میں اخلاقی کمال کے لیے کوشاں ہوں، میں نے گوشت کھانا چھوڑ دیا ہے، میں اب صرف چاول کی ٹکیوں پر زندگی بسر کرتا ہوں۔ ایک طرف تو سرمایہ دارانہ زندگی کی بے لاگ تنقید ہے۔ حکومت کے تشدد اور انصاف و انتظام کے فریب کی پردہ دری ہے۔ دولت کی افزائش اور تہذیب کی ترقی کے ساتھ ساتھ محنت کش عوام کے افلاس اور مصائب میں جو اضافہ ہوتا جاتا ہے اس کے تضاد کا بلیغ اظہار ہے اور دوسری طرف عدم تشدد اور مقاومت مجہول کی کمزور تبلیغ ہے... لیکن ٹالسٹائے کے خیالات اور تعلیمات کا تضاد اتفاقی نہیں بلکہ انیسویں صدی کے اواخر میں روسی

زندگی میں جو تضاد پایا جاتا ہے اُسی کا عکس ہے۔"

اس سلسلے میں ایک مشہور روسی نقاد لفِ شٹس کا بیان بہت اہم ہے:

"یہ ہمارا عقیدہ ہے کہ تاریخ کا علم ہمیں ماضی میں کتنی ہی دور کیوں نہ لے جائے، مارکسی نقطۂ نظر اور معمولی ماہر اجتماعیات کے نقطۂ نظر کا فرق باقی رہے گا اور اس فرق کے تعین کرنے کا معیار بھی باقی رہے گا۔ پرولتاری آمریت کے پیچھے ایک طویل اور شدید جدوجہد کی تاریخ ہے۔ اس کی بنیاد سماجی عدم مساوات پر ہے اور تمام طبقاتی جدوجہد کا مقصد اسی کو دور کرنا ہے۔ غیر مارکسی ماہر اجتماعیات کے برخلاف ایک مارکسی نقاد کا فرض ہے کہ پرولتاری انقلاب اور اشتراکی نظریات کی تحریک کا سلسلہ دنیا کی تہذیبی تاریخ میں تلاش کرے۔ اس کو چاہیے کہ ہر زمانے میں سماجی فکر کے جو ترقی پسند عناصر رہے ہیں اور جن میں مظلوم طبقوں کی زندگی جھلکتی رہی ہے ان کو پوری طرح معلوم کرے۔ اس کو یہ بھی چاہیے کہ ہر زمانے کے ترقی پسند اور جمہوری عناصر اور اسی زمانہ کے رجعت پرست اور استحصال پسند مظاہر میں امتیاز کرے۔ طبقات کی کوئی دوسری توجیہ جو ہم کو تاریخ کے اس بنیادی موضوع سے ہٹاتی ہے ہمیں مارکسزم سے بھی دور لے جاتی ہے۔"

اب سوال یہ پیدا ہوتا ہے کہ اچھا آرٹ کیا ہے؟ مارکسزم کی رو سے اچھا آرٹ وہ ہے جو صداقت کے ساتھ حقیقت کی واضح عکاسی کرے اور جس میں مثبت طور پر جمالیاتی عنصر موجود ہو۔ اس تعریف کا ایک جزو اضافی ہے اور ایک حصہ مطلق حقیقت کا بھی ہے۔ یہ معیار اس وجہ سے اضافی ہے کہ خارجی حقیقت اور بالخصوص انسان کی سماجی زندگی بدلتی رہتی ہے۔ ترقی کرتی رہتی ہے اور کبھی کبھی بنیادی طور پر بدل جاتی ہے۔ اس اضافی عنصر کو اتنا پھیلانا اور بڑھانا نہیں چاہیے اور اس کو اتنی اہمیت نہیں دینی چاہیے کہ یہ دوسرے جزو کو بالکل پس پشت ڈال دے۔ سرمایہ دارانہ نظام کے ماتحت رہنے والے بہت سے فلسفی اور نقاد اسی مغالطے کے شکار ہو گئے ہیں۔ وہ یہ سمجھنے لگے ہیں کہ آرٹ کے بارے میں کوئی حقیقی اور معروضی معیار نہیں قائم کیا جا سکتا۔ مارکسی نقاد کو اس لغزش سے بچنے کی کوشش کرنی چاہیے۔ مندرجہ بالا تعریف میں قطعی عنصر حقیقت کی وفادارانہ عکاسی ہے، اس باب میں فیصلے کا معیار محض ذاتی پسند یا ناپسندیدگی نہیں ہے بلکہ بہت

بڑی حد تک تنقید کے معروضی اصول متعین کیے جاسکتے ہیں۔

یہ خیال بہت عام ہے کہ مارکسزم حقیقت مطلق کا منکر ہے لیکن یہ خیال صحیح نہیں ہے۔ لینن نے اپنی کتاب 'مادّیت اور عطائی تنقید' میں اس خیال کی وضاحت کی ہے کہ اگرچہ ایک وقت میں انسان کا علم نامکمل اور تاریخی اعتبار سے محدود ہوتا ہے لیکن معروضی اور مطلق حقیقت کا وجود ہے۔ یہ حقیقت جامد نہیں ہے بلکہ بنیادی طور پر حرکت پذیر ہے۔ اس حقیقت کو لینن نے سائنٹفک تعبیر کیا ہے۔ گویا لینن کی رائے میں صداقت مطلق ہے اور علم اضافی۔ آرٹ میں بھی جو حقیقت کی ایک مخصوص انداز سے عکاسی کرتا ہے مطلق اور اضافی عناصر کی جدلیاتی تعبیر اسی طور سے کی جاسکتی ہے۔ آرٹ اور سائنس کے طریقے مختلف ہیں اگرچہ دونوں بنیادی طرز پہ ایک ہی حقیقت کی عکاسی کرتے ہیں لیکن دونوں میں کھلا ہوا فرق ہے۔ آرٹ اپنے تصور، اپنے انداز بیان یا طریقہ اظہار اپنی قدروں اور اپنے اثر کے اعتبار سے سائنس سے بالکل مختلف ہے، آرٹ کو سائنس سے مدغم کرنے کی کوشش مناسب نہیں ہے لیکن ہمیں یہ بھی نہ بھولنا چاہیے کہ یہ دونوں ایک ہی دنیا میں پھلتے پھولتے ہیں اور ایک ساتھ انسانی شعور میں جاگزیں ہوتے ہیں اور دونوں ایک ہی خارجی حقیقت سے دوچار ہوتے ہیں۔

سوویت انسائیکلوپیڈیا میں جمالیات سے متعلق حسب ذیل خیالات پائے جاتے ہیں:

> ''بنیادی طور سے آرٹ اور سائنس میں یہ فرق ہے کہ آرٹ سماجی زندگی کے موضوع اور فلسفیانہ اور سیاسی تصورات کو تشبیہ، استعارے اور کنائے کے ذریعہ ادا کرتا ہے۔ آرٹ اور سائنس میں حقیقت کے ادراک یا علم کی نوعیت یا ماہیت کا فرق نہیں ہے بلکہ ساتھ ہی ساتھ اس طریقے اور انداز کا فرق ہے جس سے حقیقت کا اظہار یا حقیقت کو متاثر کیا جاتا ہے۔ آرٹ کی خصوصیت یہ ہے کہ وہ تشبیہ، استعارے، کنائے اور تخئیل کے ذریعے توازن، تناسب، آہنگ اور مصورانہ کیفیت کی تخلیق اور تکمیل کرتا ہے...''

اسی کتاب میں حسن کے مسئلے کو یوں پیش کیا ہے:

> ''مارکسزم عینیت کے اس نقطۂ نظر کا مخالف ہے کہ حسن قطعی طور سے ایک داخلی یا موضوعی قدر ہے جو حقیقت کے خارجی یا معروضی خصوصیات سے غیر متعلق ہے، اس کے برعکس دوسرا نظریہ ہے کہ حسن براہ راست فطرت میں یا نفس

اشیاء میں موجود ہوتا ہے اور ہر قسم کے تاریخی عوامل یا انسانی اعمال سے آزاد ہوتا ہے اور ہمارے تصورات اور مشاہدات یا جذبات کا پابند نہیں ہوتا۔ مارکسزم اس نظریہ کا بھی مخالف ہے کہ فطرت اور اس کے مظاہر بہ نفسہ حسین یا غیر حسین نہیں ہوسکتے۔ انسانوں میں حسن کا احساس تاریخی حالات کے اثر سے پیدا ہوتا ہے اور اس کا ارتقا مبنی ہوتا ہے آرٹ اور تہذیب کے نشو ونما پر۔ جس کا انحصار انسان کی پیداواری عمل کی ترقی پر ہے۔ عینیت پسندوں کے برخلاف مارکسسٹوں کا یہ خیال ہے کہ حسن کا احساس سراسر شعور کی ایک داخلی کیفیت میں نہیں ہے بلکہ منحصر ہے ان متعین اور خارجی خصوصیات پر جو مظاہر فطرت اور انسان کی سماجی زندگی میں پائی جاتی ہے... فطرت پر انسان کو جیسے جیسے اقتدار حاصل ہوتا جاتا رہا اس کے حسن کا ادراک بھی بدلتا جاتا ہے۔ جس زمانے میں انسان کوہستانی سلسلوں کو عبور کرنے پر قادر نہیں تھا اس زمانے میں پہاڑوں کے مناظر سے اس کے دل میں خوف اور وحشت کی کیفیت پیدا ہوتی تھی۔ مصوری اور ادب میں منظر کشی کی تاریخ سے اس بیان کی تائید ہوتی ہے۔ سماجی یعنی بنیادی طور پر پیداواری عمل کے تاریخی ارتقا کے دوران ہی میں انسان میں یہ صلاحیت پیدا ہوئی ہے کہ وہ متناسب، خوش آہنگ اور حسین اشیا کی تخلیق کرسکے اور اسی عمل کے اثر سے وہ خصوصیات کو پہچان سکے۔ اس بات میں بھی مارکس کا یہ مقولہ صادق آتا ہے کہ انسان فطرت کو تبدل کرنے کے دوران میں خود اپنی فطرت کو بھی تبدیل کرتا ہے۔"

مندرجہ بالا بحث سے موضوع اور ہیئت کے سوال کا بھی تعلق ہے۔ مارکسی نقطۂ نظر کے مطابق موضوع اور ہیئت ایک دوسرے سے وابستہ ہیں ان کو الگ کرکے اچھی طرح سمجھنا مشکل ہے۔ اگر ہیئت کو موضوع سے الگ کردیں تو اس کی خوبی پوری طرح ظاہر نہیں ہوتی۔ اس طرح موضوع کے حسین اظہار کے لیے فنکارانہ ہیئت کا ہونا لازم ہے۔ یہ دونوں عناصر ایک دوسرے پر اثر انداز ہوتے ہیں، آرٹ کی مختلف ہیئتوں کے ارتقا کو سماج کی تاریخ اور اس کی ترقی کی روشنی میں ہی سمجھا جاسکتا ہے۔ یہ ہیئتیں خود بخود اور بے سبب نہیں پیدا ہوجاتیں بلکہ جن چیزوں کی وہ عکاسی کرتی ہیں ان سے گہرا تعلق بھی رکھتی ہیں۔ آرٹ کی ہیئتوں کے ارتقا کو بھی اگر صنعت وحرفت

کے طریقوں کی تبدیلی کے ساتھ ملا کر دیکھا جائے تو مارکسی نقطۂ نظر کی بنیادی صداقت واضح ہو جاتی ہے۔

یہ سوال اکثر اٹھایا جاتا ہے کہ ایک فن پارے کی سیاسی قدر اس کی جمالیاتی قدر سے بہتر یا کمتر ہو سکتی ہے۔ جو لوگ یہ سوال کرتے ہیں وہ گویا سیاسی قدر کو موضوع سے ہم آہنگ کرتے ہیں اور جمالیاتی قدر کو ہیئت سے۔ سوچنے کا یہ طریقہ بنیادی طور پر غیر مارکسی طریقہ ہے۔ آرٹ کی سیاسی قدر لازمی طور پر فنکار کے شعوری سیاسی عقیدے یا اس رجحان تک محدود نہیں ہوتی جس کو وہ بالا رادہ فن پارے کا جزو بناتا ہے۔ سیاسی قدر کی بنیاد دراصل اس پر ہوتی ہے کہ کس حد تک فنکار نے حقیقت کی صحیح عکاسی کی ہے اور کہاں تک اس کے فن پارے میں زندگی جیتی جاگتی ،رچلتی پھرتی دکھائی دیتی ہے۔ حقیقت کے اظہار کی فنکارانہ صلاحیت لازمی طور پر ہر ترقی پسند مصنف میں نہیں پائی جاتی لیکن اگر کسی میں پائی جاتی ہے تو وہ اپنے ترقی پسند نقطۂ نظر کی وجہ سے بڑا فنکار ہو سکتا ہے۔ مثال کے طور پر گورکی کو پیش کیا جا سکتا ہے۔ اسی کے ساتھ ساتھ یہ بھی ممکن ہے کہ ایک ایسا فنکار جس کے نظریے پوری طرح زمانے کے مطابق نہ ہوں اس شخص سے بڑا فنکار ہو جو صالح سیاسی نقطۂ نظر رکھتا ہو۔ مارکس اور اینگلس نے بالزک اور زولا کی مثال دے کر اس حقیقت کو واضح کیا ہے اور لینن نے ٹالسٹائے کو اسی بنیاد پر بہت سے نام نہاد انقلابی فنکاروں پر ترجیح دی ہے۔ ایک سچا مارکسی ناقد بالزک اور ٹالسٹائے کی تصانیف کے بارے میں یہ نہیں کہتا کہ ان کی جمالیاتی قدر تو بہت زیادہ ہے لیکن ان کی سیاسی قدر بہت کم ہے بلکہ وہ یہ سمجھتا ہے کہ چونکہ ان کی جمالیاتی قدر زیادہ ہے اس لیے ان کی سیاسی قدر بھی زیادہ ہے اس لیے کہ ان کی سیاسی قدر کا دار و مدار اس ایمانداری اور وفاداری پر ہے جس سے وہ اس پیچیدہ حقیقت کی عکاسی کرتے ہیں جس کے اندر اور جس کے ذریعے سے سیاست حرکت میں آتی ہے۔ بالزک اور ٹالسٹائے نے تو اپنے فن کے ساتھ ایسی وفاداری کا ثبوت دیا ہے کہ اکثر و بیشتر زندگی کی تصویر کشی میں انھوں نے ان طاقتوں کی بھی غیر شعوری طور پر تصویر کشی کر دی ہے جو خود ان کے خوابوں اور امیدوں کو اور ان کے شعوری سماجی فلسفے کو صفحۂ ہستی سے مٹانے کے لیے ابھرتی ہے۔

مارکسزم کے اکثر مخالفین اور بعض ہم خیال بھی اس غلط فہمی میں مبتلا ہیں کہ اشترا کی فنکار کے لیے یہ ضروری ہے کہ وہ ہر طرح کی رومانیت سے بچتا رہے اور صرف حقیقت پسندی کو اختیار

کرے۔ مارکسزم یہ نہیں کہتا کہ رومانیت کو سراسر رد کردینا چاہیے بلکہ وہ یہ مطالبہ کرتا ہے کہ رومانیت کو فاعلی یا انقلابی ہونا چاہے۔ وہ ایسی رومانیت کا مخالف ہے جو انسان کو ایک فرضی اور خیالی عالم کی تعمیر میں منہمک رکھتا ہے۔ انقلابی رومانیت اس گرمی اور جوش اور جذبے کی شدت کو محسوس کرتی ہے جو انقلاب اور اس کے مقاصد کے لیے انسانوں میں موجود ہو اور اس کا فنکارانہ اظہار کرتی ہے وہ فرضی اور خیالی ہونے سے اس طرح محفوظ رہتی ہے کہ اس کو ان طاقتوں کی کیفیت کا ادراک ہوتا ہے جو سماج میں کارفرما ہوتی ہیں اور وہ انسانی فلاح و بہبود کی جدوجہد کے لازمی شرائط سے آشنا ہوتی ہے۔ وہ بہتر زندگی کے لیے آہیں نہیں بھرتی اور نا ہی خیالی اُمیدیں باندھتی ہے۔ وہ نہایت سادگی کے ساتھ یہ توقع نہیں رکھتی کہ سماج کے وہ عناصر جن کے ذاتی مفاد عوام کی فلاح سے ٹکراتے ہیں بخوشی و رضامندی دست کش ہو جائیں گے۔ انقلابی رومانیت پُر جوش ہوتی ہے مگر جذباتی نہیں ہوتی۔ انیسویں صدی کے مغربی ادب میں ایسے مصنفین کی مثالیں ملتی ہیں، جو سماج کی تنقید میں حقیقت پسندی سے کام لیتے ہیں لیکن جب سماجی خرابیوں کا علاج تجویز کرنے پر آتے ہیں تو معیوب قسم کی رومانیت کا شکار ہو جاتے ہیں۔ اسی طرح ان کی حقیقت پسندی اور رومانیت میں کشمکش ہونے لگتی ہے۔ زولا کی تصنیفات پر مارکس اور اینگلس کو بھی اعتراض تھا۔

اشتراکی ادب میں رومانیت اور حقیقت پسندی دونوں کی گنجائش ہے، لیکن جس طرح صحیح قسم کی رومانیت کا ہونا ضروری ہے اسی طرح مناسب طرز کی حقیقت پسندی بھی ہونی چاہیے۔ ایسی حقیقت پسندی جو سطحی مصوری پر اکتفا کرے اور جس کو فطرت نگاری سے تعبیر کیا جاتا ہے اپنے دائرے میں اتنی ہی معیوب ہے جتنی فرضی یا خیالی رومانیت۔ اس کا عیب یہ ہے کہ وہ حقیقت کی متحرک اور نامیاتی شکل کو بیان کرنے سے قاصر رہتی ہے۔ وہ صرف وقتی کیفیت کو بیان کرتی ہے اور ماضی اور مستقبل سے بے نیاز ہو جاتی ہے۔ وہ بس یہ دیکھتی ہے کہ کیا ہے اور یہ نہیں دیکھ سکتی کہ کیا ہونے والا ہے۔ اشتراکی حقیقت نگاری بھی لازمی طور پر حال سے بحث کرتی ہے لیکن اس کا طرز مختلف ہے۔ گورکی نے اس بات کو یوں بیان کیا ہے۔ 'ہم کو اس بات کا پورا خیال ہے کہ جو کچھ ہے اس کو ہو بہو پیش کیا جائے اس لیے کہ اس کے بغیر ہم ہر اس چیز کو جس کو ہم مٹانا چاہتے ہیں یا تخلیق کرنا چاہتے ہیں پوری صفائی اور گہرائی کے ساتھ نہیں سمجھ سکتے...' گورکی نے حقیقت پسندی اور بھونڈی، میکانکی فطرت نگاری میں بہت احتیاط کے ساتھ

امتیاز کیا ہے، کسی واقعے یا حقیقت کے بیان میں حقیقت نگاری کو یہ حق نہیں ہے کہ وہ مستقبل کی چھان بین سے انکار کردے۔ اس لیے اگرچہ ماضی اور مستقبل ہماری نگاہوں سے اوجھل ہیں لیکن وہ اسی طرح حقیقی ہیں جس طرح حال۔''

تصویری حقیقت پسندی یا فطرت نگاری کا آرٹ کے میدان میں وہی درجہ ہے جو علم کی دنیا میں روایتی منطق یا فلسفے کے دائرے میں میکانکی مادّیت کا۔ یہ حقیقت کو منجمد کردیتی ہے اور اس طرح اس کی حقیقت کو کم کرتے کرتے اس کی جان لے لیتی ہے۔ اس طرح کی حقیقت پسندی لازمی طور پر بے رنگ اور بے آہنگ ہوتی ہے اور اکثر بیمار ذہنیت اور یاس پسندی میں مبتلا ہوجاتی ہے۔ اس کو مستقبل پر بھروسہ نہیں ہوتا، اس لیے اس سے بے نیاز ہوجاتی ہے۔ وہ جزوی تفصیلات کے ڈھیر لگا دیتی ہے لیکن اسے کوئی خاکہ نظر نہیں آتا۔ الگ درختوں کو دیکھ سکتی ہے، پورا جنگل اسے دکھائی نہیں دیتا۔ اجزاء پر نگاہ رکھتی ہے اور کُل سے بے خبر ہوجاتی ہے۔ اس لیے وہ بے حد انفعالی اور جامد ہوتی ہے۔

آرٹ میں ہیئت پرستی بھی حقیقت کو مسخ کردیتی ہے۔ اگر فطرت نگاری حقیقت کے ایک پہلو پر بے جا زور دیتی ہے تو ہیئت پرستی حقیقت کے مواد کی اہمیت کو کم کردیتی ہے اور بسا اوقات اس کو نظرانداز کردیتی ہے۔ اس طرح وہ بالآخر آرٹ کو سماجی حقائق سے اور فنکار کو سماجی فرائض سے بے تعلق کردیتی ہے۔ جس طرح تصویری فطرت نگاری میکانکی مادّیت سے مشابہت رکھتی ہے اسی طرح ہیئت پرستی مابعدالطبیعیاتی حیثیت سے ملتی جلتی ہے۔ یہ بات قابلِ ذکر ہے کہ دونوں کا نقطۂ نظر ایک طرح جامد ہے۔ ان میں دوسری وجہ اشتراک یہ ہے کہ دونوں آرٹ میں اخلاقی قدروں سے بچنے کی کوشش کرتے ہیں۔ ان دونوں میں یہ رجحان پایا جاتا ہے کہ ادب یا ادیب پر کسی قسم کی ذمہ داری نہیں ہے وہ تو غیر جانب دار، بے تعلق اور لڑائی جھگڑے سے بالاتر ہے (مارکسزم کا دعویٰ ہے کہ آرٹ کے لیے اخلاقی قدروں سے بچ کر نکل جانا ناممکن ہے۔ ممکن ہے کوئی فنکار اخلاقی قدروں کو بھول جائے یا نظرانداز کردے لیکن اس کی تخلیق بہرحال سماج پر کوئی نہ کوئی اثر ڈالتی ہے۔ خواہ وہ ارادی ہو یا غیر ارادی، شعوری ہو یا غیر شعوری۔

اس لیے مارکسزم آرٹ میں یاس پسندی اور بیمار ذہنیت کو معیوب سمجھتا ہے اور رجائیت کا حامی ہے۔ اس لیے کہ رجائیت میں بندھنوں کو توڑنے کی دعوت مضمر ہے۔ اس کی رجائیت اسی دنیا سے تعلق رکھتی ہے۔ اس کی خوشیاں اور اس کے انعامات سب یہیں ہیں۔ اس کا یہ مطلب

نہیں ہے کہ اس کی لذتیں جسمانی ہیں۔ اس کی شادمانی کا تصور یہ نہیں ہے کہ فٹز جیرلڈ کے عمر خیام کی طرح شراب، نغمہ اور محبوب کے خوش آیند خواب دیکھتا رہے۔ وہ نہ رہبانیت کا قائل ہے اور نہ سراسر عیاشی کا۔ اس کی رجائیت کی بنیاد یہ ہے کہ اس کو انسانیت پر بھروسہ ہے۔ مادّی فلسفہ جو اشتراکی حقیقت پسندی کی بنیاد ہے ذہن کی نشو ونما پر زور دیتا ہے۔ وہ آرٹ اور سائنس کی ترقی کا حامی ہے۔ وہ روحانی قدروں یا ذہنی اور دماغی لطف اندوزی کا مخالف نہیں ہے۔ وہ تو صرف ماورائیت کا دشمن ہے اس کا خیال ہے کہ اکثر ماورائی فلسفی کچھ نہ کچھ یاس پسند ہوتے ہیں اور اس دنیا میں انسان کی ترقی کے امکانات کو موہوم سمجھتے ہیں:

''اشتراکی حقیقت پسندی کی نگاہ میں وجود عمل سے عبارت ہے اور زندگی تخلیقی کوشش کا نام ہے۔ اس کا مقصد یہ ہے کہ انسان کی قیمتی انفرادی صلاحیتوں کا مسلسل نشو ونما ہوتا کہ وہ فطرت کی طاقتوں پر اقتدار حاصل کرسکے۔ تندرستی کے ساتھ بہت دنوں تک زندہ رہ سکے اور اس دنیا کی نعمتوں سے پوری طرح لطف اندوز ہوسکے...''

گورکی کے مندرجہ بالا الفاظ ہر ادیب اور فنکار کے لیے حیات اور عمل کا پیغام ہیں اور صحیح طور پر ادب سے متعلق مارکسزم کے نقطۂ نظر کی ترجمانی کرتے ہیں:

ہر لحظہ نیا طور نئی برق تجلی
اللہ کرے مرحلۂ شوق نہ ہو طے
(اقبال)

○

(تنقیدی نظریات (جلد اوّل)، مرتبہ: سید احتشام حسین، اشاعت بار پنجم: جنوری 1966، ناشر: ادارۂ فروغ اردو امین آباد پارک، لکھنؤ)

مارکسی تنقید، رجحان اور رویے

میں اجازت چاہوں گا کہ اپنی بات ایک ذاتی حوالے سے شروع کروں۔ گزشتہ تیس سال سے میں جو اچھی بری تنقید لکھ رہا ہوں، اس کے بارے میں میرے لیے وثوق سے کہنا مشکل ہے کہ وہ کس حد تک مارکسی ہے اور کس حد تک غیر مارکسی۔ البتہ یہ ضرور ہے کہ میں مارکسی تنقید کے طریق کار کو عصر حاضر کے دوسرے تنقیدی رویوں یا نظریوں کے مقابلے میں زیادہ محیط، کارگر، نتیجہ خیز اور علمی یا معروضی سمجھتا ہوں۔ اس لیے مارکسی تنقید کے تعلق سے میری تنقید میں پاسداری نہ سہی، پسندیدگی کا رویہ ضرور ملے گا۔ دوسرے یہ کہ میرا کچھ تعلق ترقی پسند ادبی تحریک سے رہا ہے۔ میں نے کوشش کی ہے کہ مارکسی تنقید کو ترقی پسند تحریک اور اس کے نظریاتی مسائل سے جوڑ کر خلط مبحث نہ ہونے دوں۔ اس لیے کہ ترقی پسندی ایک منظم اور شعوری تحریک کی صورت میں اشتراکی ملکوں سے باہر صرف برصغیر کے ادب میں ہی نشو ونما پا سکی ہے جب کہ مارکسی تنقید عالمی ادب کا ایک رجحان رہا ہے اور دنیا کی اہم زبانوں میں مارکسی تنقید کے نمونے تلاش کیے جا سکتے ہیں۔

اگر چہ مارکس اور اینگلز نے بھی ادب اور بعض ادبی تصانیف کے بارے میں اظہار خیال کیا تھا لیکن شاید انھیں گمان بھی نہ ہوگا کہ یورپ اور ایشیا کی بعض ترقی یافتہ زبانوں میں ادبی تنقید کا ایک ایسا رجحان فروغ پائے گا جسے مارکسی تنقید کا نام دیا جائے گا۔ مارکس بنیادی طور پر ایک سماجی مفکر اور ماہر اقتصادیات تھا۔ تاریخ اور فلسفہ پر بھی اس کی گہری نظر تھی۔ اس لیے جو انقلاب آفریں تصورات اس نے دیئے ہیں ان کا زیادہ گہرا اثر سماجی علوم اور خود انسانی سماج کی تشکیل جدید پر پڑا ہے کیونکہ اس کی فکر کا مقصود ہی سماج میں بنیادی تبدیلیاں لانا تھا۔ دوسری طرف یہ بھی سچ ہے کہ تاریخی مادیت اور طبقاتی کشمکش کے مارکسی نظریات نے معاشرے اور تہذیب کے ہر مظہر کے علمی مطالعے کا طریق کار Method متعین کیا ہے اس میں یقیناً آرٹ اور ادب بھی شامل ہیں۔ مارکسی نقادوں نے کثر اسی حوالے سے نظری اور عملی طور پر ادب کا مطالعہ کیا ہے۔

اگر چہ اس حقیقت کو ماننے میں اب تامل نہیں ہونا چاہیے کہ مارکسزم نے جہاں ادبی تنقید کو ایک نیا تناظر اور نئی جہت دی، وہاں اس کے طریق کار کو برتنے میں ادعائی اور میکانکی انداز بھی نمایاں رہا ہے۔

یہ صحیح ہے کہ ابتدا میں پلیخانوف، چیرنی شیوسکی، گورکی، یہاں تک کہ ٹراٹسکی اور لینن جیسے مفکروں اور ادیبوں نے ادب پر مارکسی تصورات کے اطلاق میں ضبط و توازن کے ساتھ عملی انداز اختیار کرنے کی کوشش کی اور جو نتائج اخذ کیے وہ گہری معنویت کے حامل ہیں لیکن اس صدی کے چوتھے اور پانچویں دہے میں بعض سیاسی ضرورتوں اور وقتی عوامل کے زیر اثر مارکسی تنقیدی رویے میں انتہا پسندی اور میکانکیت کا عنصر بڑھتا گیا۔ پلیخانوف نے اپنی تحریروں میں فن و ادب کے تخلیقی سرچشموں اور جمالیاتی قدروں کے مطالعے کا جو معروضی لیکن محنت طلب طریق کار برتا یا تھا اور جو مارکسی تنقید کی بنیاد بنا تھا اسے جلد ہی نظر انداز کر دیا گیا۔ گیورگی لوکاچ نے ماسکو کے زمانہ قیام میں لکھی ہوئی اپنی بہت سی تحریروں کو یہ کہہ کر رد کر دیا کہ وہ سیاسی پالیسی کے دباؤ کے زیر اثر لکھی گئی تھیں۔ اس دور کی ادعائیت کے اثرات کرسٹوفر کاڈویل اور رالف فاکس کی تحریروں میں بھی تلاش کیے جا سکتے ہیں۔ خاص طور سے سوشلسٹ ریلزم کے تصور نے، جسے بعض سوویٹ نظریہ سازوں نے بڑی شد و مد سے پیش کیا مارکسی تنقید کو ایک دشوار اور پیچیدہ صورت حال سے دوچار کر دیا۔

اب سے ٹھیک پچاس سال قبل اردو میں مارکسی تنقید کے جو نمونے سامنے آئے ان میں بھی شدت پسندی کا یہ انداز غالب تھا۔ اس نے لوگوں کو اسی طرح چونکایا جس طرح کوئی بھی تنقیدی مسلک ابتدا میں اپنی اجنبیت، شدت اور بت شکنی سے چونکاتا ہے۔ اس کی یہ ابتدائی جارحیت شاید اس کی اہمیت اور معنویت کو جتانے اور منوانے کے لیے ضروری بھی ہوتی ہے۔ اعتدال اور علمی معروضیت کے عناصر اس میں بعد میں ہی داخل ہوتے ہیں۔

اردو میں اختر حسین رائے پوری کا مضمون 'ادب اور زندگی' اس طرز تنقید کا نقش اول تھا۔ انھوں نے بعض مارکسی دانشوروں کے حوالے سے جہاں مضمون میں ادب کے سماجی اور طبقاتی عوامل کی وضاحت کی ہے اور ادیب کی سماجی ذمہ داری پر زور دیا ہے اس میں بنیادی طور پر کوئی غلط بات نہیں ہے لیکن جب وہ یہ کہتے ہیں کہ ''تمام ہندوستانی شعرا زندگی سے کتنے بے خبر اور بے پروا تھے ان کے جذبات کتنے اوچھے اور احساسات کتنے بے حقیقت تھے۔''[1] جب وہ ٹیگور کو فراری اور اقبال کو فاشسٹ قرار دیتے ہیں تو ان کی انتہا پسندانہ جذباتیت سامنے آ جاتی ہے۔ یہ ماضی کے ادب کے تعلق سے مارکسی فکر کی غلط تعبیر تھی۔ اس کے بعد ہی مجنوں گورکھ پوری نے

'ادب اور زندگی' کے عنوان سے جو مضمون لکھا اور ان کی جو دوسری تحریریں سامنے آئیں ان میں نسبتاً ایک متوازن طریق فکر جھلکتا ہے اور وہ ماضی کے ادبی سرمائے کے مطالعے میں مارکسی نقطۂ نگاہ کے زیادہ تخلیقی اور معروضی استعمال پر زور دیتے ہیں۔ وہ یہ کہہ کر اختر حسین رائے پوری کے موقف کی تردید کرتے ہیں کہ "ماضی کی اہمیت سے انکار کرنا اس بات کی کھلی ہوئی دلیل ہے کہ تاریخ کا مطالعہ نہیں کیا گیا۔ ماضی کی کوتاہیوں میں اس طرح کھو کے رہ جانا کہ زندگی کی تعمیر و توسیع میں اس نے جس قدر حصہ لیا ہے اس سے بھی انکار کر دیا جائے تنگ نظری اور کم ظرفی کی علامت ہے۔"

الغرض 1950 تک اردو میں معتدل اور انتہا پسندانہ، دونوں تنقیدی رویے ساتھ ساتھ چلتے رہے۔ سجاد ظہیر، ڈاکٹر عبدالعلیم، سید سبط حسن، سید احتشام حسین، ممتاز حسین، علی سردار جعفری اور کچھ بعد میں ڈاکٹر ظ انصاری، ڈاکٹر محمد حسن اور سید عقیل رضوی اس صف میں شامل ہو گئے۔ ایک طرح سے یہ زمانہ اردو میں مارکسی تنقید کا تشکیلی دور کہا جائے گا۔ اس میں جذباتیت اور غلط اندیشیاں بھی ہیں اور وسیع مطالعہ اور غور و خوض کے نتیجے میں پیدا ہونے والی علمی بصیرت بھی، سیاسی مصلحتوں کا سطحی استنباط بھی اور گہرا سائنسی استدلال بھی۔ جب کچھ نوجوان عشقیہ مثنویوں اور غزل کی شاعری کو جاگیردارانہ تمدن کی یادگار اور فراریت کی پناہ گاہ کہتے ہیں تو سجاد ظہیر 'ایک غلط رجحان' یا 'غزل' جیسے مضمون لکھ کر ان کی تنبیہ کرتے ہیں۔

یورپ کی طرح ہمارے یہاں بھی ادیبوں کا ایک ایسا حلقہ پیدا ہو گیا تھا جس نے اگرچہ مارکسی فلسفے کو پوری طرح نہیں اپنایا تھا لیکن جو شعر و ادب اور اس کے مسائل کی تفہیم و تعبیر میں مارکسی طریق کار سے فائدہ اٹھانے میں تامل نہ کرتا تھا۔ ان ادیبوں میں آل احمد سرور، احمد علی، عزیز احمد، اعجاز حسین، عبادت بریلوی اور وقار عظیم کے نام خصوصیت سے قابل ذکر ہیں۔ ان کی سب نہیں تو بے شمار تنقیدی تحریروں میں ادب کے تاریخی تناظر، طبقاتی کردار اور سماجی معنویت پر زور دیا گیا ہے۔

اس سے پہلے کہ ہم آگے بڑھیں، چند باتوں کی وضاحت ضروری معلوم ہوتی ہے۔ اردو میں مارکسی تنقید، ترقی پسند تنقید اور سماجیاتی تنقید تین اصطلاحیں رائج رہی ہیں اور اکثر تینوں ہم معنی سمجھی جاتی ہیں۔ کم از کم ڈاکٹر تنویرہ خانم کی کتاب 'ترقی پسند تنقید' سے تو یہی اندازہ ہوتا ہے۔ حالانکہ ترقی پسند ادب کی رعایت سے 'ترقی پسند تنقید' اردو کی اپنی ایجاد ہے اور اسے بین الاقوامی اصطلاح کی سند حاصل نہیں۔ اس کے اسباب بھی موجود ہیں کہ مارکسی تنقید اور ترقی پسند تنقید میں فرق کیا جائے۔ اس لیے کہ مذکورہ نقادوں کے علاوہ اختر انصاری، ڈاکٹر سلامت اللہ خاں اور سید مجتبیٰ حسین

سے لے کر وحید اختر، ڈاکٹر فضل امام، محمد علی صدیقی، ڈاکٹر تبسم کشمیری، آغا سہیل اور فضیل جعفری تک ایسے ناقدین کی ایک بڑی تعداد ہے جو اپنے آپ کو مارکسی نہیں کہلاتے لیکن جو ایک طرف مارکسزم تو دوسری طرف ترقی پسند نظریہ فن، اس کے ادب اور اقدار سے متاثر رہے ہیں اور جو دوسرے تصورات کو رد کرتے ہوئے ادب کے سماجی منصب اور غایتی کردار کو اپنے اصول تنقید میں ترجیحی اہمیت دیتے آئے ہیں۔ اگر ان کی تنقید کو کسی اصطلاح کے حوالے سے پہچاننا ضروری ہو تو اسے 'ترقی پسند تنقید' ہی کہنا مناسب ہوگا۔ لیکن ظاہر ہے کہ اس میں بحث کی بڑی گنجائش ہے۔ اس لیے کہ مذکورہ ناقدین میں جنھوں نے ادبی تنقید کو ایک سنجیدہ علمی ڈسپلن کے طور پر برتا ہے انھوں نے ادب اور زندگی کے تفاعل کو ایک نہیں انیک فکری زاویوں سے پرکھا اور اپنے مخصوص اور زاویوں سے جانچا ہے۔

جہاں تک سماجیاتی طرز تنقید کا تعلق ہے سب جانتے ہیں کہ اس کی بنیاد مارکس سے بھی پہلے جرمن عالم Herder (1744 تا 1803) اور مارکس کے معاصرین سینٹ بیو (1804 - 1869) اور ادولف تین (1828 تا 1893) نے رکھی اور اسے سائنسی تجزیے کے قریب لانے کی کوشش کی۔ ہرڈر نے ادب کی تاریخیت Historicity پر زور دیا جب کہ سینٹ بیو اور تین نے ادیب کی نسلی اور ماحولی خصوصیات کو نمایاں اہمیت دی۔ بعد میں کارلائل اور رسکن نے بھی اپنے انداز سے اس مسلک کو فروغ دینے کی کوشش کی اور اس میں بھی شبہ نہیں کہ بعد کے زمانے میں مارکسی نقادوں نے اس طریق کار سے فائدہ اٹھایا لیکن اس کا زیادہ نتیجہ خیز استعمال تنقید کے بجائے ادبی تاریخ کے ذیل میں ہوا۔ مارکسزم نے اپنے متحرک جدلیاتی فلسفے سے اس طریق کار میں زیادہ وسعت اور گہرائی پیدا کی۔ ڈاکٹر محمد حسن نے اپنے ایک مقالے 'ادبی سماجیات' میں مارکسی تنقید کی اصطلاح استعمال نہیں کی لیکن بتایا ہے کہ مارکسی افکار کے اثر سے سماجیاتی تنقید میں کیسی تہہ داریاں پیدا ہو گئیں۔ David Daiches مارکسی تنقید کو بھی سماجیاتی تنقید کے حساب میں رکھتا ہے اور مارکسی تنقید کے مقابلے میں سماجیاتی تنقید کو زیادہ ہمہ گیر اور موثر سمجھتا ہے جس میں یقیناً اس کی عصبیت کا دخل ہے۔

سوال یہ ہے کہ مارکسی تنقید کی اپنی شناخت کیا ہے۔ اردو ادب کی قدر شناسی میں اس کا کیا رول رہا ہے۔ اس کی کمزوریاں اور حد بندیاں کیا ہیں اور آج کے ادبی تناظر میں وہ کیا دے سکتی ہیں۔ ظاہر ہے کہ یہ سوالات تفصیل طلب ہیں۔ یہاں صرف چند پہلوؤں کو لے کر ہی بات کی جاسکے گی۔ اس سلسلے میں سب سے اہم بات تو یہ ہے کہ مارکسی تنقید اصولوں یا عقائد کا کوئی ایسا مجموعہ یا ایسا نظریہ ہرگز نہیں ہے جس کا اطلاق میکانکی ڈھنگ سے ہر فنی تخلیق یا ہر دور کے ادب

پر ہو سکے۔ اس کے برعکس یہ ایک ایسا متحرک اور لچکدار طریق کا Method ہے جو کسی بھی زبان اور کسی بھی عہد کے ادب کے مطالعے کے لیے بنیاد فراہم کرتا ہے۔

عام سماجیاتی تنقید ادب کو محض ایک سماجی دستاویز کا درجہ دیتی ہے یا زیادہ سے زیادہ اس میں تاریخی حقائق اور مصنف کے سوانحی وقائع کا مطالعہ کرتی ہے۔ وہ ادب کے فنی کوائف اور جمالیاتی اثرات کو نظرانداز کر دیتی ہے۔ لیکن مارکسی تنقید ادب کو محض سماجی دستاویز کی حیثیت سے نہیں جانچتی۔ مارکس اور اینگلز دونوں نے حقیقت کے ادراک اور اس کے تخلیقی اظہار میں فنکار کی تہہ دار شخصیت اور اس کی دوسری صلاحیتوں کی کارفرمائی کا اعتراف کیا ہے۔ فنکارانہ یا تخلیقی عمل کو وہ ایک وحدت تصور کرتے ہیں اور اسے تخیل یا جذبہ وغیرہ کے خانوں میں تقسیم نہیں کرتے۔

Avnerzis نے اپنی کتاب Foundations of Marxist Aesthetics میں لکھا ہے:

> "Marxism never presented artistic cognition and arts active involvement in life as opposites : on the contrary the substantiation of their indivisible unity is one of the vital tenets of Marxist Leninist aesthetics." *p 53*

مارکسی تنقید کا ایک امتیازی پہلو یہ بھی ہے کہ وہ کسی بھی عہد کی سماجی اور تہذیبی زندگی کی طبقاتی بنیاد اور اس سے پیدا ہونے والے مسائل اور Tensions سے صرف نظر نہیں کرتی۔ مارکس نے انسانی سماج کو ایک ارتقاپذیر نامیاتی سماج کہا ہے۔ یہی نامیاتی روح اس کو منعکس کرنے والے ادب میں بھی موجزن ہوتی ہے۔ ادب میں زندگی کی یہ ترجمانی کیونکہ ایک خود آگاہ اور حساس انسانی وجود کے واسطے سے ہوتی ہے اس لیے ہر فنی تخلیق وحدت کے علاوہ اپنا ایک آزاد اور منفرد وجود بھی رکھتی ہے۔

اصغر علی انجینئر نے اپنی کتاب 'مارکسی جمالیات' میں عمرانیات کے دوسرے نظریوں سے مارکسی عمرانیات کا موازنہ کرتے ہوئے لکھا ہے:

> "مارکسی عمرانیات کی بنیاد اس کے برخلاف انقلابی اور جدلیاتی فکر پر ہے مارکسی عمرانیات جو موجود ہے، اس کا تجزیہ ہی نہیں کرتی بلکہ سماجی ارتقا کے کلیہ کی کھوج لگا کر 'جو تھا اور جو ہوگا' کی نشان دہی بھی کرتی ہے۔ سماجی ارتقا کا کلیہ وہ پیداواری قوتوں میں تلاش کرتی ہے۔ پیداواری قوتوں اور پیداواری رشتوں میں ایک جدلیاتی رشتہ ہے۔ ان قوتوں اور رشتوں میں تبدیلی کے ساتھ ہمارے سماجی اداروں، فلسفیانہ اور قانونی تصورات اور سماجی رسموں میں بھی تبدیلی آتی ہے۔"

یہ اقتباس میں نے اس لیے دیا کہ بعض مارکسی نقادوں نے معاشرے کی اقتصادی بنیاد اور اس کے بالائی ڈھانچے کے باہمی رشتوں کو نہایت میکانکی اور سطحی نظر سے دیکھا اور پیش کیا ہے جو ایک گمراہ کن طریق کار ہے۔ یہ رشتے نہ صرف پیچیدہ اور اضافی ہوتے ہیں بلکہ کبھی کبھی پراسرار صورت اختیار کر لیتے ہیں جن کا احساس و ادراک شعر و ادب کے میڈیم میں آسانی سے نہیں ہوتا۔ مجنوں گورکھپوری نے اپنے مضمون 'ادب کی جدلیاتی ماہیت' میں بھی اعتراف کیا ہے:

> "خود مارکس اس حقیقت سے آگاہ تھا کہ کسی تاریخی عہد کی تہذیب یا فنکاری اجتماعی ارتقا کی کسی مخصوص ہیئت کی آئینہ داری کرتے ہوئے بھی ایسا جمالیاتی اثر پیدا کر سکتی ہے جو اس تاریخی ماحول سے بلند و برتر ہو۔ دنیا کے ادبیات اور فنون لطیفہ کے بڑے بڑے شہ پاروں کے غیر فانی ہونے کا راز یہی ہے کہ وہ ایک دور اور ایک ماحول کی حقیقتوں کو اپنی اپنی سطح سے بلند کر کے نئی سطح پر از سر نو پیدا کرتے ہیں۔"

مارکس نے اس سلسلے میں قدیم یونانی ادب کے حوالے سے سماجی ارتقا کے زمانہ طفولیت اور نارمل بچوں کا جو نظریہ پیش کیا ہے وہ عقلی طور پر زیادہ تسلی بخش نہیں لیکن اس نے قدیم یونانی ادب میں انسانی جذبات کی کشمکش اور انسانی عظمت کے جس تصور کی طرف اشارہ کیا ہے وہ بے شک ہر بڑے ادیب کی شناخت کا ایک حصہ ہوتا ہے۔ اس طرح بڑا ادب ہنگامی اور مقامی بھی ہوتا ہے اور زمان و مکان کی حدوں سے ماورا بھی۔

اس حقیقت سے انکار ممکن نہیں کہ مارکسی تنقید کا ایک پہلو ادبی تخلیقات کے فکری یا نظریاتی رجحان کا سراغ لگانا ہے۔ مارکسی نقاد بتاتا ہے کہ انسانی معاشرے اور تہذیب کی فلاح اور ترقی کے لیے یا سماج کو بدلنے کے لیے کون سے افکار اہمیت رکھتے ہیں اور کون سے خیالات ایسے ہیں جو رجعت پسندانہ ہیں یا سماج کو بصورت موجودہ قائم رکھنے پر اصرار کرتے ہیں۔ دراصل مارکسی تنقید کا یہی وہ میدان ہے جہاں بعض نقادوں نے ادعائی اور یک رخے فیصلے صادر کیے ہیں (یہ الگ بات ہے کہ ایسی مثالیں ہر مکتب تنقید میں ملتی ہیں) اردو اور ہندی میں اس کی سب سے نمایاں مثال ہنس راج رہبر کی تنقید ہے۔ اگرچہ ابتدائی دور کی چند دوسری مثالیں بھی دی جا سکتی ہیں۔ علی سردار جعفری نے اگر ابتدا میں منٹو، اقبال یا قدیم ادب کے مطالعے میں کچھ متنازعہ قدری فیصلے کیے تھے تو بعد میں کبیر، میر تقی میر اور اقبال کی شاعری پر مارکسی نقطۂ نظر سے چند فکر انگیز مضامین لکھ کر انھوں نے اس کی تلافی بھی کی۔ یوں اقبال کی شاعری اور فکر میں

ماورائیت اور فسطائی رجحان کو ہی مجنوں گورکھپوری نے بھی کی تھی لیکن ایک مفکر شاعر کی کلی حیثیت سے انھوں نے اقبال کی عظمت سے انکار نہیں کیا تھا۔ لینن نے ٹالسٹائی کے فن کا تجزیہ کرتے ہوئے اس کی کڑی گرفت کے باوجود اس کے فن کو روسی انقلاب کا آئینہ قرار دیا تھا اور پشکن کی طرح اس کی تخلیقات کو بھی ذوق وشوق سے پڑھا تھا۔ رالف فاکس، لوکاچ اور آرنلڈ کیٹیل نے بھی فکشن اور خاص کر یورپ کے افسانوی ادب کا مطالعہ اسی متوازن معروضی اور علمی ڈھنگ سے کیا ہے۔ مثلاً بالزاک، ڈکنس اور ٹالسٹائی کے ناولوں اور کرداروں میں انھوں نے نہ صرف اس عہد کے بنیادی تضادات کی نشاندہی کی ہے بلکہ یہ بھی بتایا ہے کہ یہاں حقیقت شعاری اور کردار تراشی میں فنکاری مصنف پر غالب آگئی ہے۔ شعوری طور پر ان کی ہمدردیاں اعلیٰ طبقے یا مسیحی فکر کے ساتھ سہی لیکن اپنے فن میں وہ غیر شعوری طور پر مظلوم اور کچلے ہوئے طبقوں کی حمایت کرتے دکھائی دیتے ہیں۔

جس طرح مارکسی نقاد G.M. Mathews نے شیکسپیئر کے ڈرامے اوتھیلو کا مطالعہ یورپ کی عہد وسطیٰ کی تاریخ کے تناظر میں کیا ہے اور بتایا ہے کہ کس طرح شیکسپیئر نے لطیف تمثیلی انداز سے اس ڈرامے میں انسانی وقار Human Dignity کے ناقابل تقسیم ہونے کا نظریہ پیش کیا ہے اسی طرح مجنوں گورکھپوری نے نظیر اکبرآبادی، ممتاز حسین نے غالب، سردار جعفری نے کبیر، خورشید الاسلام نے مرزا رسوا اور سید احتشام حسین نے سرسید اور ان کی تحریک میں (یہ صرف چند مثالیں ہیں) وسیع تر تاریخی تناظر میں، ان ذہنی قوتوں اور جمالیاتی قدروں کی نشان دہی کی ہے جو معاشرے اور تہذیب کو آگے بڑھانے والی ہیں۔ ڈاکٹر محمد حسن نے بھی اپنی کتاب 'شمالی ہند میں دہلی کی شاعری کا تہذیبی اور فکری پس منظر' میں نہ صرف اس عہد کی شاعری کے فکری رویوں، تصورات اور تصوف کے بلکہ بعض فنی رجحانات مثلاً ایہام گوئی کے تاریخی اور تہذیبی اسباب تلاش کرنے کی کوشش کی ہے۔

اس طرح تنقید کا مارکسی طریق کار دوسرے تنقیدی رویوں سے مختلف ہے کہ وہ تعین اقدار میں اخلاقی حسیت کو بھی اہمیت دیتا ہے یعنی کسی بھی عہد کے ادب کی تنقید میں مارکسی انسان دوستی کی قدروں کو قابل ترجیح سمجھتا ہے۔ مارکسی نقاد یہ یقین رکھتا ہے کہ ہر ادیب کی تخلیقات میں نظریہ اور فلسفہ نہ سہی، اپنے عہد کی حقیقتوں کے بارے میں فہم وفکر کا ایک میلان ضرور ہوتا ہے۔ اس کی کچھ ترجیحات ہوتی ہیں۔ مشہور مارکسی نقاد Ernst Fischer نے جو روسی عالموں کا معتوب رہا ہے اپنی کتاب The Necessity of Art میں ادب میں نظریہ Ideology کی اہمیت اور ضرورت سے انکار کیا ہے۔ وہ ہر سماج کے ادب میں تین اجزا کو لازماً شامل سمجھتا ہے:

1. سماجی رشتوں میں چھائی ہوئی بے گانگی (Alienation) کو دکھانا۔
2. انسانی زندگی کی حقیقی صورت حال سے آنکھیں چار کرنا۔
3. سماجی رشتوں کو humanise کرنا۔

وہ کہتا ہے کہ سوشلسٹ سماج میں بھی ادیب کا یہ منصب قائم رہتا ہے۔ فشر کے اس موقف میں سچائی کے عنصر سے انکار نہیں کیا جا سکتا۔ اگرچہ اس کے بعض نکتے بحث طلب ضرور ہیں۔

مارکسی تنقید کا ایک مسئلہ موضوع اور ہیئت کے باہمی رشتے کا رہا ہے اور یہ اعتراض بھی اکثر شد و مد سے کیا گیا ہے کہ مارکسی نقادوں نے موضوع اور سماجی فکر کے مقابلے میں تکنیک اور ہیئت کی نازک دلآویزیوں کو نظرانداز کیا ہے۔ یہ مسئلہ خاصہ بحث طلب ہے اور اس کا احاطہ اس مضمون میں ممکن نہیں۔

ہر چند مارکسی تنقید الفاظ شماری، اصوات شماری یا چند علامتوں اور اساطیر کی نشان دہی کو ادبی تنقید میں کوئی معقول اور نتیجہ خیز عمل نہیں سمجھتی۔ پھر بھی اس حقیقت سے انکار نہیں کہ مارکسی نقادوں نے تخلیقی اظہار کی باریکیوں، لفظی پیکروں اور امیجری کی تہہ داریوں کے سنجیدہ مطالعے کی طرف توجہ نہیں دی یا کم دی ہے۔ خاص طور سے شاعری کے میدان میں اسی طرح شعری تخلیقات کے متنی اور فنی تجزیے میں بھی مارکسی تنقید کی پیش رفت نسبتاً سست رہی ہے لیکن اس کے برعکس افسانوی ادب کے مطالعے میں مارکسی نقادوں نے امتیازی کامیابیاں حاصل کی ہیں جس کی بے شمار مثالیں دی جا سکتی ہیں۔

مارکسی تنقید کی ایک کمزوری بعض سماجی، معاشی اور فلسفیانہ اصطلاحوں کی تکرار ہے جن میں سے اکثر نے کلیشے کی حیثیت اختیار کر لی ہے اور وہ ابلاغ سے تقریباً عاری ہو گئی ہیں۔ اس لیے نئے تنقیدی اظہارات کی اختراع ضروری ہو گئی ہے۔

آج کی برق رفتار مادی تبدیلیوں نے فکر و احساس اور فن کے تناظرات بھی بدل دیے ہیں۔ نتیجے میں لازمی طور پر شعر و ادب کی لفظیات، اظہارات، تمثیلات اور اسالیب میں بھی تبدیلیاں آئی ہیں۔ ظاہری بات ہے کہ ہم عصر زندگی اور ادب کے مطالعے کے لیے مارکسی تنقید کا پرانا محاورہ کافی نہیں ہے۔ پھر یہ بھی ہے کہ آج کی دنیا میں سماج علوم اور خود عملی سیاست میں مارکسزم کے انقلابی نظریات کی تفسیر مختلف زاویوں سے ہو رہی ہے۔ ادب کی قدر شناسی میں بھی مارکسزم کا اطلاق آج زیادہ کشادہ ذہنی سے کیا جا رہا ہے۔ گزشتہ پندرہ سال میں تنقیدی رویوں کی تبدیلی کے عمل میں بڑی تیزی آ چکی ہے۔ خود سوشلسٹ ملکوں کی ادبی تنقید میں اب نہ وہ پہلی

جیسی ادعائیت ہے نہ کلیشے کا کثیر استعمال نہ ہی نظریاتی گرفت میں شدت۔ اگر چہ انھیں اس پر اب بھی اصرار ہے کہ مارکسزم کی تفسیر میں صرف ان کے خیالات کو ہی سند مانا جائے۔

گزشتہ پندرہ بیس سال کی مدت میں گرامچی، ہربرٹ، مارکیوز، ادولف سانکیز، واز کیز گیورگی لوکاچ، بطول بریخت، ارنسٹ فشر اور دوسرے مارکسی نقادوں کی جو تحریریں انگریزی کے واسطے سے ہم تک پہنچی ہیں ان کے اثر سے مارکسی تنقید کے نئے رجحانات اور نئے امکانات سامنے آئے ہیں۔ خاص طور سے واز کیز کی کتاب Art and Soceity اس سلسلے میں بڑی انقلاب آفریں تصنیف ثابت ہوئی۔ اس نے مارکسی دستاویزوں کے حوالے اور دلائل کے ساتھ مارکسی تنقید کے ادعائی اور میکانکی رویوں اور نتیجوں کو رد کر دیا۔ بقول ڈاکٹر عتیق اللہ ''اس نے فن جمالیات، حقیقت اور نظریے پر بحث کر کے مارکسی جمالیات کو اپنی صحیح سمت دینے کی کوشش کی ہے۔ اس کے نزدیک فن محض حقیقت کا عکس نہیں بلکہ ایک نئی حقیقت کی تخلیق ہے جو اپنے آپ میں مکمل اور اپنے قوانین کا پابند ہوتا ہے۔ سرمایہ دارانہ نظام میں جسے زوال پسندانہ Decadent ادب کہا گیا ہے۔ اس سے وہ خاص طور پر بحث کرتا ہے اور کافکا اور جوائس جیسے فنکاروں کو اس بنا پر رجعت پسند ماننے سے انکار کرتا ہے کہ ان کی تصانیف میں اس سماج کی گھٹن، تعفن اور اس کے انحطاطی رجحانات کا گہرا احساس ملتا ہے۔'' پاکستان کے بعض ممتاز ناقدین مثلاً صفدر میر اور محمد علی صدیقی نے بھی اسی نقطۂ نگاہ سے اقبال، ن م راشد، میراجی اور منٹو جیسے فنکاروں کا مطالعہ کیا ہے۔ محمد علی صدیقی نے جدید مغربی افکار خاص طور پر جدید لسانیات کی آگہی سے بھی بہت فائدہ اٹھایا ہے۔ کروچے کی اظہاریت کے بعض تعمیری پہلو بھی ان کی تنقید میں جھلکتے ہیں۔ اس طرح مارکسی فکر کی اساس پر ایک نئی ترکیبی Integrated تنقید وجود میں آرہی ہے۔ ممتاز حسین، سید عقیل رضوی، اصغر علی انجینئر، باقر مہدی، آغا سہیل، ش۔ اختر، شارب ردولوی، ڈاکٹر صادق، عظیم الشان صدیقی اور علی احمد فاطمی کی تحریروں میں بھی مارکسی تنقید کے طریق کار کو دوسرے تنقیدی رویوں کی مدد سے ایک نئی سمت دینے کی خواہش کا اظہار ملتا ہے۔ عابد حسن منٹو کی تنقیدی تحریروں میں مارکسی فکر کو تخلیقی سطح پر برتا گیا ہے۔ عتیق احمد، انجم رومانی اور حنیف فوق نے قدیم اور جدید ادب کے مطالعے میں ادعائیت سے گریز کیا ہے اور تجزیاتی طریق کار سے وہ بڑے نتیجہ خیز حقائق تک پہنچتے ہیں۔ ڈاکٹر محمد حسن بھی مارکسی تنقید کے نئے منصب کی تلاش میں گولڈ مان کے ترکیبی نظریے کی وضاحت کرتے ہوئے لکھتے ہیں کہ:

''ہر ادبی فن پارے کو مکمل بالذات وحدت قرار دیا جائے اور اسے پہلے اس

کے مختلف عناصر اور اجزا کی شناخت اور ان کے باہمی رشتوں کے ذریعے
سمجھنے کی کوشش کی جائے اور پھر ان عناصر اور اجزا کی ٹھوس تاریخی اور سماجی
جڑیں اور عوامل و محرکات تلاش کیے جائیں اور ان سماجی طبقوں سے جوڑ کر
انھیں دیکھا جائے جو مصنف کے عالمی وژن یا تصور حیات میں ظاہر ہوتے
ہیں۔ اس لحاظ سے گولڈمان کی تشکیلیت روسی ہیئت پرستوں سے مختلف ہے۔
بلکہ ہیئت پرستوں کی متن پرستی اور مارکسی تنقید کے سماجی تجزیے کے درمیان
ایک موثر مفاہمہ ہے۔" (ادبی سماجیات، ص 17)

عہد حاضر کے ترقی یافتہ معاشرے ہوں یا ترقی پذیر ملک، آج یہ تصورات فضا میں تحلیل ہو چکے ہیں کہ ادب مقصود بالذات ہے یا اس کی غائت محض ذوق جمال کی تشفی ہے یا یہ کہ بدلتی ہوئی زندگی اور اس کے مسائل سے ادب بے تعلق ہوتا ہے۔ اب اس سچائی کا اعتراف عام ہو گیا ہے کہ ادب ہر عہد کی سماجی، ذہنی اور جذباتی کشمکش کا آئینہ دار ہوتا ہے اور یہ کہ سماج کو سمجھنے اور اسے بدلنے میں وہ اپنا منصب اسی وقت ادا کر سکتا ہے جب اس کی تخلیق اور ترسیل مل کر فن اور جمالیات کے تمام تر تقاضوں کو پورا کر سکے۔

ادب کے بارے میں اس رویے نے جو تیسری دنیا کے ملکوں میں خاص طور پر مقبولیت حاصل کر رہا ہے تنقیدی طریق کار میں بھی ترکیبی اور مفاہمتی انداز اختیار کرنے پر مجبور کیا ہے۔ مارکسی تنقید بھی اس عمل سے گزر رہی ہے۔ مارکسی تنقید کی جن کمزوریوں پر زور دیا گیا ہے وہ اس کے طریق کار کی نہیں، ان ناقدین کی ہیں جنھوں نے اسے خام اور میکانکی طور پر برتا۔ ان کوتاہیوں کا احساس اور اعتراف ہی ان سے نجات پانے کی ضمانت ہو سکتا ہے۔

مارکسی تنقید نے ادب کی قدر شناسی کی معروضی اور علمی بنیاد فراہم کرنے کے ساتھ ساتھ اسے ایک ایسے ارفع قدری نظام سے وابستہ کر دیا ہے جو فی الحقیقت سماجی انصاف اور انسان دوستی کے ایک سائنسی تصور کا آئینہ دار ہے۔ مارکسی تنقید اپنے اس طریق کار کی فکری اور اخلاقی اساس پر ہی عصر حاضر کے تمام علوم اور دوسرے تنقیدی رویوں سے استفادہ کر سکتی ہے اور اس طرح اس کی معنویت کی نئی جہتیں روشن ہو سکتی ہیں۔

○

(ترقی پسندی، جدیدیت، مابعد جدیدیت، مرتب: ڈاکٹر ندیم احمد، اشاعت: 2002، ناشر: مصنف)

ادبی سماجیات

ادبی سماجیات، ادب کو سماج کے رشتوں سے اور سماج کو ادب کے وسیلے سے پہچاننے کی کوشش ہے۔ ادبی سماجیات اور ادب کا مطالعہ سماج کے وسیلۂ اظہار کے طور پر ہی نہیں کرتی بلکہ اس کے آئینے میں عصری مسائل، اقدارِ حیات، بدلتے ہوئے ذوق سلیم اور ان کے محرکات کو پرکھنا اور پہچاننا بھی چاہتی ہے۔ اندازِ بیان اور تکنیک کے بدلتے ہوئے تصورات بھی اسی دائرے میں آتے ہیں۔

لیکن اس سے آگے بڑھ کر وہ تخلیق کے ساتھ ساتھ تخلیق کار کو بھی زیرِ مطالعہ لاتی ہے، وہ شاعروں اور ادیبوں کے پیشے، ان کے طبقے، ان کے دیہی اور شہری رشتے اور ان کی زندگی کے رنگ ڈھنگ ہی کو نہیں بلکہ عوام کے ذہنوں میں ان کی تصویر کو بھی زیرِ بحث لاتی ہے اور ان سے دوررس نتیجے نکالتی ہے اور جو ادب اور سماج دونوں کے مطالعے کے سلسلے میں مفید ثابت ہوسکتے ہیں۔

ادبی سماجیات کا تیسرا اہم پہلو ادبی سرپرستی کا مسئلہ ہے۔ ہر دور میں ادب کی سرپرستی مختلف طبقوں کے سپرد رہی ہے اور ظاہر ہے کہ اس سرپرستی کے نتیجے تخلیقی ادب کے طرز و روش، تکنیک اور اندازِ بیان پر اثر انداز ہوتے رہے ہیں۔ ایک زمانے میں دیہی سماج میں چوپال لوک گیتوں اور عوامی فن پاروں کی سرپرستی کا مرکز تھی، پھر دیوان خانوں اور درباروں کی سرپرستی دور آیا، پھر صنعتی دور میں عوامی ذرائع ترسیل کا دور دورہ ہوا، اخبارات اور رسائل، ریڈیو، فلم اور ٹیلی ویژن کے ذریعے سرپرستی کی جانے لگی اور طباعت و اشاعتِ کتب کے کاروبار میں تجارتی داروں کا سکہ چلنے لگا اور ان سبھی ذرائع اور وسائل نے ادب کے رنگ و آہنگ، نفسِ مضمون، ہیئت اور تکنیک سبھی کو متاثر کیا۔

ادبی سماجیات کا چوتھا اہم پہلو ادب کے سماجی اثر پذیری کے عمل کو پہچاننا ہے۔ ادبی

سماجیات صرف اسی سے غرض نہیں رکھتی کہ کس قسم کی کتابیں اور رسالے زیادہ یا کم بکتے ہیں اور کس حد تک مقبول ہیں اور کیوں؟ اس کا موضوع یہ بھی ہے کہ کسی دور کا ادب اس دور کو کس حد تک اور کس طرح متاثر کرتا ہے۔ ظاہر ہے کہ ادبی سماجیات کے طریق کار سے تنقید کے مختلف دبستانوں کو اختلاف ہے اور یہ بات اکثر دہرائی جاتی ہے کہ ادبی سماجیات دراصل ادبی تنقید کا نہیں سماجیات ہی کا ایک جزو ہے اور ادبی تفہیم اور فن کے رموز و نکات سمجھنے میں اس سے کوئی مدد نہیں ملتی بلکہ اکثر اس قسم کی دیدہ ریزی سے غیر متعلق مسائل سامنے آجاتے ہیں جو ادبی تفہیم کو دھندلا دیتے ہیں۔ لیکن حقیقت یہ ہے کہ ادبی تنقید کا کوئی رویہ بھی مکمل اور جامع نہیں کہا جاسکتا اور کسی فن پارے کی قدر و قیمت کی مختلف جہات کو سمیٹنے کے سلسلے میں ادبی سماجیات کا بھی ایک اہم منصب ہے اور اسے نظر انداز کرنا ادب کی تفہیم اور اس کی سماجی معنویت کے ایک دلچسپ اور بصیرت آموز پہلو سے محرومی کے مترادف ہے۔ رچرڈ ہوگرٹ نے لکھا تھا کہ "مکمل ادبی گواہ کے بغیر سماج کا طالب علم سماج کی تکمیل سے بے بصر رہ جائے گا۔":

Without the full literary witness, the student of society will be blind to the fullness of the society."

(Literature and Society in 'A Guide to the Sociai Sciences' ed by N. Makenzie, London: Wiedenfieldand Nicholoson - 1966)

یہی حال ادب کے طالب علم کا بھی ہے۔ ادبی سماجیات کے علم کے بغیر ادب کی تکمیل کا احساس و ادراک ممکن نہیں یا کم سے کم اس کے ایک اہم پہلو سے محرومی لازم ہوگی۔

ماہرین سماجیات نے 19 ویں صدی میں کومٹے اور سپنسر کی رہنمائی میں سماج کے مطالعے میں ادب سے کام لینے کی روایت کی بنیاد ڈالی تھی۔ 20 ویں صدی میں ڈرک ہیم اور ویبر نے سماج کے مطالعے میں جہاں نئی ہیئتوں کا اضافہ کیا وہاں ادب کے مطالعے کو بھی نئی اہمیت دی۔ عام طور پر ادب کے سماجی مطالعے کے سلسلے میں میں دو رویے اپنائے گئے۔

پہلا رویہ ادب کو سماج کے کسی مخصوص دور کا آئینہ قرار دے کر اس سے اس دور کے بارے میں تہذیبی اور اقداری شہادتیں حاصل کرنے کا تھا جس کی ابتدا لوئی ڈیبونالڈی (1754 تا 1840) سے ہوتی ہے۔ یہ صحیح ہے کہ کسی دور کا ادب اُس دور کی تہذیبی دستاویز بھی ہوتا ہے اور عوام کے اور خاص طور پر پڑھے لکھے طبقوں کے جذبات و احساسات کی عکاسی کرتا ہے لیکن اس سے سماجی

نتیجے نکالنا خاصا پیچیدہ عمل ہے اور اکثر گمراہ کن بھی ہوسکتا ہے۔ اس کے لیے دو باتیں خاص طور پر ضروری ہیں، اول تو کسی دور کے ادب کے ادبی پیرایۂ بیان، ادبی روایت، فیشن اور فارمولے سے الگ کر کے اس کے اس حصے تک رسائی جو واقعتاً حقیقی ہو اور صحیح معنوں میں اپنے دور کی عکاسی کرتا ہو اور اس حصے اور اس کی اصل معنویت تک اس کے ادبی پیرایۂ اظہار اور مخصوص طرز ادا کے باوجود پہنچا جائے۔ دوسرے اس دور کے جذبات و احساسات تہذیبی اقدار اور تصورات کا علم ہمیں کسی اور ذریعے سے بھی حاصل ہو چکا ہو۔ گویا ادب کے ذریعے حاصل ہونے والے شواہد تہذیب عصر کے بارے میں توثیق تو کر سکتے ہیں مگر صرف تنہا شہادت فراہم کرنے کے لیے کافی نہیں ہوسکتے۔

اس کے علاوہ ایک بڑا خطرہ یہ بھی ہے کہ ادبی فن پارہ فنی حیثیت سے جتنا گھٹیا اور پست ہوگا اتنا ہی سماجی عکاسی کے اعتبار سے غالباً زیادہ بیانیہ ہونے کی وجہ سے زیادہ کارآمد ہوگا۔ غالب کی دیوان کے مقابلے میں 1857 کی دہلی کا حال اس دور کے اخبارات سے کہیں بہتر طور پر معلوم ہوسکتا ہے اس لحاظ سے فن پارے کی جمالیاتی کیفیت ادبی سماجیات کے اعتبار سے اس کے استناد کی راہ میں حائل ہوسکتی ہے اس کے علاوہ ادب میں چونکہ تشریح کی گنجائش بہت زیادہ ہے اس لیے اس سے نکالے ہوئے نتائج گمراہ کن حد تک اضافی اور داخلی ہوسکتے ہیں۔

ان خطرات کے پیش نظر ادبی سماجیات کے ایک دوسرے دبستان نے ادب کو کسی دور کے سماج کی ہو بہو تصویر سمجھنے کے بجائے اس پر زور دیا کہ ادب کسی دور کے جذبات و احساسات کے سانچے کی نشان دہی کرتا ہے اور اسے بیانِ واقعات سمجھنے کے بجائے کسی دور کی امیدوں، ارمانوں، اندیشوں، خوابوں اور خواہشوں سے عبارت ایک ایسا تانا بانا سمجھنا چاہیے جو بعض رویوں اور اقدار میں مجسم ہوگیا ہے۔ اس لحاظ سے وہ ایک ایسا پیچیدہ مرکب ہے جسے ابھی ادبی سماجیات کو اپنے طور پر اپنی زبان میں منتقل کرنا ہے اور اپنے طور پر تجربے کے بعد سمجھنا ہے۔ بقول لوون تھال Lowenthal "ناولوں کے کرداروں کی اندرونی زندگی کی سماجی معنویت سماجی تبدیلی کے مسائل سے جڑی ہوتی ہے۔" اور اس رشتے کو ادبی سماجیات ہی کے ذریعے پہچانا جاسکتا ہے جیسے جیسے ادبی سماجیات کا علم ماہرین کے دائروں میں تقسیم ہوتا گیا اور Specialisation عام ہوا، ادب کے مختلف اسالیب اور ان کے مضامین، مباحث اور اقدار کی چھان پھٹک اسی نقطۂ نظر سے کی جانے لگی۔

ادبی سماجیات کا دوسرا دبستان وہ تھا جس نے ادب کا جمالیاتی فن پارے کے بجائے مال تجارت کی حیثیت سے مطالعہ کیا۔ ان کے نزدیک اہم مسئلہ یہ تھا کہ کسی دور میں ادب کی سرپرستی کن طبقوں کے ہاتھ میں رہی ہے اور کیوں؟ ادب کی اشاعت کا صرفہ کتنا ہے اور اس پر کس طبقے کا قبضہ ہے یا اس کی نوعیت کیا ہے؟ ذرائع ترسیل عامہ کا اس میں کتنا حصہ ہے؟ اس سلسلے میں مشہور فرانسیسی ادبی سماجیات کے ماہر رابرٹ اسکارپٹ Robert Escarpit نے نمایاں کارنامے انجام دیے۔

اس ضمن میں ادیب اور اس کی تخلیق اور اس تخلیق کے ذریعے اس کے قاری تک اس کے نتیجے تک پہنچنے کے مسائل بھی سامنے آئے اور بیگانگی کا سوال بھی اٹھا۔ ادیب، صنعتی دور میں اپنے فن پارے سے بڑی حد تک کٹ کر رہ گیا ہے اور غیر متعلق اور بیگانہ ہو گیا ہے۔ اس کی تخلیق صنعتی دور کے ذرائع ترسیل عامہ میں یکسر اس کی ذات کا اظہار نہیں رہ جاتی بلکہ اس کی ذات سے آزاد ہو جاتی ہیں۔ اس کی سب سے واضح مثال فلم کے لیے گانا لکھنے والے شاعر کی تخلیق ہے۔ یہ گانا شاعر اکثر اپنی ذات کے اظہار یا اپنے جذبات و احساسات ۔ کے اظہار کے لیے نہیں بلکہ دی ہوئی صورت حال پر پروڈیوسر یا ڈائرکٹر کی فرمائش کے مطابق لکھتا ہے جس کی دھن اکثر میوزک ڈائرکٹر پہلے ہی فراہم کر دیتا ہے اور یہ بھی ممکن ہے کہ شاعر جب اپنا گیت مکمل کر کے لائے تو میوزک ڈائرکٹر صلاح کاروں کے مشورے سے گیت کے بولوں میں تبدیلی کرے یا ایک دو مصرعوں یا لفظوں کا اضافہ کرے۔ جب یہ گیت پردۂ سیمیں پر پیش ہوگا تو شاعر کا گیت کوئی اداکار یا اداکارہ کسی دوسری گلوکار مغنیہ کی آواز میں میوزک ڈائرکٹر کی دھن پر گا رہا ہوگا یا گا رہی ہوگی اور اس کا گیت اب صرف اس کا اپنا نہیں ہوگا اس میں بہت سے دوسرے فن کار بھی شامل اور شریک ہوں گے اور شاعر کی شخصیت اس منزل تک پہنچتے پہنچتے گیت سے تقریباً بیگانہ Alienate ہو چکی ہوگی گویا گیت اب اس کے لیے ذریعۂ اظہار نہیں مال تجارت بن چکا ہوگا۔

ظاہر ہے یہ سوال محض ادب کی سرپرستی کا نہیں ہے بلکہ پورے تخلیقی عمل کو متاثر کرنے کا ہے اور اس کی جڑیں ادبی تنقید کے بنیادی مباحث تک پھیلی ہوئی ہیں۔ اس نظریے کی بنا پر مان ہیم Manhiem نے ادیبوں کو ایک 'گھومنے پھرنے والی ایسی دانش ورانہ مخلوق' قرار دیا تھا جو اپنی جڑوں سے کٹ چکی ہے اور جس کی ادبی تخلیق اب مال تجارت بن چکی ہے۔ اس کے

برخلاف لوسین گولڈ مان Lucien Goldman نے یہ دلیل پیش کی ہے کہ یہ صورت حال صرف ادنیٰ درجے کے ادیبوں کو پیش آتی ہے جب کہ اعلیٰ ادیب بھی بازار کے لیے نہیں لکھتا اور اس طرح وہ ناشر، مصنف، قاری کے جبر سے نکل جاتا ہے اور اپنی تخلیقات کو مالِ تجارت نہیں بننے دیتا۔

اسی کے ساتھ ساتھ ادبی سماجیات اس کا بھی مطالعہ کرتی ہے کہ ایک مخصوص معاشرے پر کسی ادبی فن پارے کا کس طرح ردِعمل ہوتا ہے۔ دستاوسکی کے ناولوں کو کس طرح نازیوں نے جرمنی میں اپنے عقل دشمن اور دانش دشمن تصورات کی حمایت میں استعمال کیا۔ اس کا تجزیہ لوون تھال (Lowenthal) نے بڑی خوبی سے کیا ہے۔

اس کے پہلو بہ پہلو خود مصنفین کا مطالعہ ادبی سماجیات کے لیے دل چسپی کا موضوع رہا ہے۔ بڑے فن کار کے فن پارے بقول لوون تھال ''حقیقت سے زیادہ حقیقی ہوتے ہیں'' اور بقول رچرڈ ہوگرٹ ''عظیم ادب انسانی تجربات کی گہرائیوں تک رسائی حاصل کرتا ہے کیونکہ اس میں محض انفرادی صورتوں کے آگے بڑھ کر سطحی تفصیلات کے نیچے کارفرما دیرپا تحریکوں کو دیکھ لینے کی بصیرت ہوتی ہے۔'' اور عظیم ادب اسی لیے اس گہری بصیرت کی بنا پر اپنے دور کے بعد بھی زندہ رہتا ہے کیونکہ وہ ان بنیادی اقدار اور علائم کو گرفت میں لے لیتا ہے جو کسی دور کے مختلف گروہوں اور طبقوں کے درمیان مشترک رشتے فراہم کرتے ہیں۔ عہدِ جدید کے انسان کو سمجھنے کے لیے عوامی کلچر کے انھی شواہد سے کام لیا جاتا ہے:

(1)

یوں تو ادب کے مطالعے کی روایت افلاطون سے شروع ہوتی ہے جس نے حقیقت اور فنونِ لطیفہ کے رشتے پر غور کر کے فن کو نقل کی نقل قرار دیا تھا اور دوسری طرف سماج پر فن کے مضر اثرات کے پیشِ نظر فن کاروں کو اپنے مثالی معاشرے سے نکال باہر کر دیا تھا لیکن سائنس کے عروج کے بعد ادب کا رشتہ سماج سے اور گہرا ہو گیا اور یہ کوشش کی جانے لگی کہ جس طرح سائنسی طریق کار مادی حقیقت کے مختلف اجزا کو معروضی طور پر جانچنے اور پرکھنے میں کامیابی حاصل کر چکا ہے اسی طرح ادب کی پرکھ میں بھی دوٹوک اور قطعی فیصلوں تک پہنچے۔ اثباتیت Positivism اسی کوشش کا نتیجہ تھا اور ادب کو سائنسی اور معروضی معیاروں پر پرکھنے کی کوشش مختلف نوعیتوں سے جاری رہی۔ ویکو نے 1725 میں 'نئی سائنس' میں اس کی کوشش کی۔ ہرڈر نے (1744 تا 1803) اپنی تصانیف میں تخیل اور کھیل کے نظریے کے ذریعے ادب کے تفریحی

عنصر کو سماجی تربیت اور شخصیت کی تعمیر و تشکیل کے عمل سے ہم آہنگ کرنا چاہا۔ مادام دی اسٹیل (1766 تا 1817) نے ادب کو قومی مزاج کا عکس قرار دیا اور اس پر آب و ہوا اور رہن سہن کے جغرافیائی اور تہذیبی اثرات تلاش کرنے کی کوشش کی، اس نے اس خیال کا بھی اظہار کیا کہ ناول صرف ان معاشروں میں فروغ پاتا ہے جہاں عورت کا مرتبہ بلند ہے۔ متوسط طبقے کا عروج، آزادی اور نیکی کی ان اقدار کا ضامن ہے جو فن کی لازمی شرائط ہیں، اس نے لکھا:

''مبارک ہے وہ ملک جہاں ادیب اداس ہوں، تاجر مطمئن ہوں، دولت مند افسردہ ہوں اور عوام آسودہ حال۔''

اس قسم کی کوششوں سے قطع نظر تین (1828 تا 1893) نے پہلی بار تہذیب اور تاریخ کے پس منظر میں تنقید کی ابتدا کی اور ادبی تنقید کے تاریخی دبستان کی بنیاد ڈالی اور اس اعتبار سے تین کو ادبی سماجیات کا بانی قرار دیا جاسکتا ہے۔ تین کی کوشش یہ تھی کہ ادب کا معروضی سائنفک عناصر کی مدد سے مطالعہ کیا جائے جن میں اختلاف رائے کی گنجائش نہ ہو اور جس کو جانچا اور پرکھا جاسکے اس کے لیے اس نے نسل، لمحہ اور ماحول کا فارمولا وضع کیا جس کے نزدیک ہر دور کا ادب اپنے نسلی مزاج کا آئینہ دار ہوتا ہے اور اپنے دور کی عام فضا اور معاصر واقعات، افکار و اقدار سے عبارت ہوتا ہے اور اپنے تخلیق کار کی وارداتِ ذہنی اور قلبی کا عکس پیش کرتا ہے گویا اگر کوئی ادبی نقاد کسی ادب کے نسلی مزاج کے عناصر کا پتا لگالے، اس کے دور کی عام فضا کے عناصر کو پہچان لے اور فن کار کی شخصیت اور اس کے ذاتی کوائف و واردات کی نشان دہی کرے تو وہ ادب پارے کے تجزیے پر قادر ہوسکتا ہے لیکن اس قسم کے تنقیدی رویے میں ماحول اور خارجی عوامل کو تخلیقی عمل میں بنیادی اہمیت دے دی گئی ہے اور تخلیقی عمل کی اُپج اور اس کے نجی پہلو اور اس کی فنکارانہ داخلی شخصیت کو تقریباً نظر انداز کردیا گیا ہے۔

اس کے علاوہ یہاں ادب کو گویا ایک سماجی دستاویز کی حیثیت دے دی گئی ہے جو درست نہیں۔ ادیب محض رپورٹر نہیں ہے وہ محض کیمرے کی آنکھ یا کیسٹ کا ریکارڈ نہیں ہے کہ جو دیکھے یا سنے اسے محفوظ کرتا جائے بلکہ اس کی اپنی داخلی اور تخلیقی حیثیت ہے اور اس میں تخیل کا ایک بڑا حصہ ہے اس لحاظ سے ادب میں پیش کردہ تفصیلات کو تاریخی حقائق کا درجہ دینا اتنا ہی غلط اور گمراہ کن ہوگا جتنا ادب کے فنی پہلو اور اس کی جمالیاتی بصیرتوں کو نظر انداز کرنا۔

تین کی سائنفک تنقید کی اس کوشش کے پہلو بہ پہلو کارل مارکس (1818 تا 1883) اور

فریڈرک اینگلز (1820 تا 1895) کے سماجی نقطۂ نظر سے پیدا ہونے والی ادبی تنقید تھی۔ یہ بات قابل ذکر ہے کہ بان یونی ورسٹی میں مارکس کی دلچسپی قانون سے زیادہ ادب سے تھی اور شاعری کے علاوہ ایک مزاحیہ قصہ A Humoroustale کے نام سے اس نے ایک ناتمام ناول بھی تصنیف کیا تھا۔ کلاسیکی طرز کا المیہ ڈراما لکھنے کی بھی کوشش کی تھی اور 1840 میں ہیگل کے زیر اثر ادب کا یہ ذوق بالآخر فلسفہ کی نذر ہو گیا۔

تین نے ادب کو فرد کی تخلیق قرار دیا اور اسی لیے فرد کی شخصیت کے نفسیاتی مطالعے کو ادبی تنقید کی بنیاد بنا ڈالا۔ مارکس اور اینگلز نے اس کے برخلاف ادب کو کسی دور کی غالب حقیقت کا عکاس قرار دیا۔ وہ ادب میں محض کسی دور کی تصویر یا بیان تلاش نہیں کرتے بلکہ اقدار کی جستجو کرتے ہیں جس سے وہ دور پہچانا جاتا ہے۔

مارکس اور اینگلز نے ادب کو سماجی ارتقا کے عمل کا حصہ قرار دیا۔ ان کے نزدیک سماجی ارتقا مادّی جدلیات سے عبارت ہے اور ہر دور کا سماج اپنی اقتصادی ضرورتوں اور معاشی نظام کے اعتبار سے مختلف طبقوں میں بٹا ہوا ہوتا ہے اور ہر طبقہ اپنی اقتصادی ضرورتوں کی وجہ سے اپنے تہذیبی اور اقداری نظام کا پابند ہوتا ہے۔ مختلف طبقوں کے یہ اقداری نظام ایک دوسرے سے ٹکراتے ہیں اور اسی آویزش سے سماجی ارتقا ممکن ہوتا ہے۔ ہر طبقے کی اپنی تہذیب، اپنی اقدار اور اپنا ادب ہے اور اسی طرح ہر دور کے ادب کا کوئی نہ کوئی نظریاتی میلان ضرور ہوتا ہے یا تو وہ ان استحصالی طبقوں کا حامی ہوتا ہے جو تبدیلی اور ارتقا کے مخالف ہیں یا پھر ان مظلوم طبقوں کا حمایتی اور ان کی ترقی پذیر اور تبدیلی اور انقلاب کی خواہاں اقدار کا علمبردار ہوتا ہے جو کمزور ہونے کے باوجود اقتدار سے ٹکراتے ہیں۔ یہی جھکاؤ ادب کو نہ صرف اپنے دور کے انقلابی رویے سے ہم آہنگ کرتا ہے بلکہ اسے انسانیت کے ہر دور کے ترقی پذیر عناصر کا ہمنوا اور ہم آواز بنا دیتا ہے۔

مارکسیت نے ادب کو معاشی نظام کے بنانے اور تبدیل کرنے والے طبقاتی ٹکراؤ سے وابستہ کر دیا۔ البتہ مارکس اور اینگلز دونوں نے اس نقطۂ نظر کو میکانکی ہونے سے بچانے کی کوشش کی اور بار بار اس پر زور دیا کہ ادب کو عظمت بخشنے والا عنصر روح عصر سے اس کی وابستگی اور اس کے حقائق پر اس کی نظر ہے محض نظریاتی میلان نہیں۔ چنانچہ مارکس نے بالزاک کو جاگیردارانہ نظام سے اس کی نظریاتی وفاداریوں کے باوجود اور لینن نے لیوٹالسٹائے کو اس کی فکر کے رجعت پسند عناصر کے باوجود عظیم فن کار تسلیم کیا۔ کیونکہ دونوں روح عصر سے رشتہ جوڑنے میں کامیاب

ہوئے گوان کا نقطۂ نظر اس راہ میں حائل تھا۔ اسی بات کو زیادہ وضاحت کے ساتھ بعد کے دور کے مشہور مارکسی نقاد لوکاچ نے ان الفاظ میں بیان کیا:

> ''بالزاک کی طرح جب کوئی عظیم حقیقت نگار جب کبھی یہ دیکھتا ہے کہ اس کے وضع کردہ حالات و کردار کا داخلی فنی ارتقا اس کی اپنی عزیز اقدار و تعصبات یا اس کے اپنے مقدس عقائد سے ٹکراتا ہے تو وہ ایک لمحہ تامل کیے بغیر اپنے تعصبات و عقائد کو بالائے طاق رکھ دیتا ہے اور وہ سب کچھ بیان کرنے لگتا ہے جو وہ خود دیکھ رہا ہے اور وہ بیان نہیں کرتا جو وہ دیکھنا چاہتا ہے (اور خلاف حقیقت ہے)۔''

بعد کے مارکسی نقادوں میں کاڈویل نے ادب کو عمل کے لیے ذہنی تیاری کا وسیلہ قرار دے کر زائد توانائی کی کارفرمائی بتایا۔ لوکاچ نے جامعیت، عالمی نظریے اور نمائندہ کردار کے تصورات کا اضافہ کیا۔ جامعیت سے مراد یہ تھی کہ ہر فرد کے نجی احساسات و جذبات دراصل اس دور کے طبقاتی نظام کے کسی نہ کسی حصے کی نمائندگی کرتے ہیں اور لازمی طور پر اجتماعی آہنگ کی کسی ایک وحدت کی آواز ہیں۔ وحدت کا یہ تصور کسی نہ کسی عالمی نظریۂ حیات پر مبنی ہونا لازم ہے اس عالمی نظریۂ حیات میں کسی بھی تخلیقی فن پارے کی خارجی اور عالم گیر معنویت کو متعین کرتا ہے اور ٹائپ یا نمائندہ صورت حال یا نمائندہ کردار کسی مخصوص دور کے تبدیل ہونے والے نقشے کی وہ اکائیاں ہیں جو سماجی تبدیلی کا وسیلہ بنی ہوئی ہیں اور جو تاریخ کے اس موڑ پر فیصلہ کن حیثیت رکھتی ہیں۔

گولڈ مان نے لوکاچ کے نظریوں کو ایک نئی جہت بخشی۔ اپنے طریق کار کو گولڈ مان نے Generalised Genetic Structuralism عمومی، خلقی تشکیلیت کا نام دیا۔ اس کا لب لباب صرف یہ تھا کہ ہر ادبی فن پارے کو مکمل بالذات وحدت قرار دیا جائے اور اسے پہلے اس کے مختلف عناصر اور اجزا کی شناخت اور ان کے باہمی رشتوں کے ذریعے سمجھنے کی کوشش کی جائے اور پھر ان عناصر اور اجزا کی ٹھوس تاریخی اور سماجی جڑیں اور عوامل و محرکات تلاش کیے جائیں اور ان سماجی طبقوں سے جوڑ کر انھیں دیکھا جائے جو مصنف کے عالمی وژن یا تصور حیات میں ظاہر ہوئے ہیں۔ اس اعتبار سے گولڈ مان کی تشکیلیت روسی ہیئت پرستوں (مثلاً شکلووسکی اور رومن جیکب سن وغیرہ) سے بالکل مختلف ہے بلکہ ہیئت پرستوں کی متن پرستی اور مارکسی تنقید کے سماجی تجزیے کے درمیان ایک موثر مفاہمہ ہے۔

مگر ادب کی سماجی توجیہ اور سماجی ارتقا کے ذریعے اس کی تفہیم ادبی سماجیات کا محض ایک پہلو ہے۔ ادب کا تعلق لازمی طور پر کسی نہ کسی حد تک فن کار کی شخصیت سے بھی ہوتا ہے اور ادبی سماجیات کے نقطۂ نظر سے ہر فن کار ایک ایسا سانس لیتا ہوا انسان ہے جو اپنے سماج کا حصہ ہے۔ اس کے کسی نہ کسی طبقے سے تعلق رکھتا ہے۔ وہ اپنے خاندان کا ایک فرد بھی ہے۔ وہ کسی کا بیٹا بھی ہے کسی کا بھائی بھی اور کسی کا محلے دار بھی۔ اس اعتبار سے اس کی سماجی پہچان ہے اور اس کا اثر محض نفسیاتی سطح ہی پر نہیں سماجی سطح پر اس کے احساسات ہی پر نہیں اس کی پوری حسیت اور پوری آگاہیوں پر پڑتا ہے۔

سماجی تبدیلی کا عمل یہاں بھی متواتر جاری رہتا ہے۔ ایک زمانہ تھا جب شاعر چوپال میں اجتماعی استناد اور قبول عام والے قصے، نظم کرتا تھا اور پھر کوچہ کوچہ گاتا تھا پھر وہ دیہاتوں سے شہر آیا اور چوپال سے دیوان و دربار تک پہنچا اس کی مالی حیثیت بدلی اس کی طبقاتی نوعیت بدلی اور یہ تجزیہ دلچسپی سے خالی نہ ہوگا کہ کسی دور کے ادیبوں میں کتنے شہروں میں آباد ہیں اور کتنے دیہاتوں میں بسے ہوئے ہیں، ان کے پیشے کیا ہیں اور ان کی طبقاتی وابستگیوں کی نوعیت کیا ہے۔ ارک فرام (Eric Fromm) نے اپنے ایک مقالے میں اس خیال کا اظہار کیا ہے کہ اچھے ادیب کے لیے عصر حاضر میں ادب کو پیشہ بنانے کے بجائے غیر ادبی پیشوں میں رہ کر ادب کو محض جزوقتی دل چسپی بنائے رکھنا ضروری ہوگیا ہے تاکہ ادب پر شاعر کے روزگار کے اثرات نہ پڑیں۔

ادیبوں کے ان مطالعوں کا تعلق ان کی نفسیاتی پیچیدگیوں سے نہیں ہے کیوں کہ ادبی سماجیات نفسیاتی تنقید کے دبستان سے مختلف ہے۔ البتہ ادبی سماجیات کو اصرار ہے کہ انفرادی نفسیات بھی دراصل وسیع تر اجتماعی سماجیات ہی کا ایک حصہ ہے اور اس لحاظ سے ادبی سماجیات ادیبوں کی انفرادی صورت حال کا مطالعہ کرکے ادیبوں کی اجتماعی حیثیت اور ان کے ادب پر اثرات کے متعلق نتیجے نکالتی ہے۔

مختلف ادوار میں ادیبوں کی شخصیت، ان کے پیشے، مشاغل اور طبقاتی کردار کا تقابلی مطالعہ کیا جائے تو اس سے نہ صرف دل چسپ نتیجے نکل سکتے ہیں بلکہ ان کے موضوعات اور طرز بیان، ان کی علامتوں اور تمثالوں کے بارے میں بھی نئی معلومات فراہم ہوسکتی ہیں اور ہر دور میں شاعر اور ادیب کی بدلتی ہوئی تصویر اور اس کی شہرت اور مقبولیت کے مد و جزر کے مطالعے سے بھی بعض اہم حقائق سامنے آسکتے ہیں۔ ان مطالعوں سے سب کی تفہیم اور اس کی

پرکھ کا ایک نیا پہلو تو سامنے آئے گا ہی، اس کے ساتھ ساتھ کسی دور کے سماج کی ذہنی اور جذباتی صحت یا عدم صحت کے بارے میں بھی معلومات حاصل ہو سکتی ہیں۔

اس نقطۂ نظر سے ہر فرد معاشرے کا وسیلۂ اظہار ہے اور ہر شاعر اور ادیب کی نجی حسیت وسیع تر اجتماعی حسیت کا حصہ بھی ہے اور اس کی نمائندہ بھی اور انفرادی حسیت ہی نہیں انفرادی زندگی اور انفرادی رویوں کا مطالعہ بھی پورے سماج کے مطالعے پر محیط ہو جاتا ہے اور یہی رویے کبھی ادب کی دنیا کی دھوپ چھاؤں میں ظاہر ہوتے ہیں کبھی دوسرے علوم وفنون کے رنگ و آہنگ میں اور کبھی سماج کی ساخت اور اس کی تبدیلیوں کی نشان دہی کرتے ہیں۔

(3)

ادبی سماجیات کا تیسرا اہم پہلو ادب کی سرپرستی کرنے والے اداروں کا مطالعہ ہے ظاہر ہے کہ یہ بھی ادب کے موضوعات اور طرزِ بیان دونوں پر اپنے طور پر اثر انداز ہوتا ہے۔ مثل مشہور ہے جو پیسا دے گا وہی راگ چنے گا۔ پہلے زمانے میں اُدب کی سرپرستی کا معاملہ سیدھا سادہ تھا اور اس کے سرپرست اداروں کی پہچان زیادہ آسان تھی، شاعر کی سرپرستی قبیلہ یا اس کا معاشرہ کرتا تھا پھر یہ کام امیر امرا کے حوالے ہوا۔ (دیوان خانے شاعر اور داستان گو سے آباد ہونے لگے) پھر شاعر کی سرکار دربار تک رسائی ہوئی، شاعر قصیدہ خواں اور ادیب پرچہ نویس اور میر منشی بن گیا اور ان سبھی مناصب اور پیشوں میں مقابلہ ہونے لگا، شاعر ایک دوسرے کے خلاف صف آرا ہونے لگے، ادبی معرکوں کے میدان گرم ہوئے۔

ادبی اسلوب پر بھی اس کا اثر پڑا۔ صنعت گری کا رواج ہوا۔ نثر میں مرصع کاری اور مقفیٰ اور مسجع اسلوب کے ذریعے ادیب اپنا کمال ظاہر کرنے لگے۔ شاعری میں کہیں ایہام کا چلن ہوا۔ کہیں لفظی بازی گری کا، کہیں خیال بندی اور مضمون آفرینی کے حربے استعمال کیے جانے لگے جو حریفوں کے مقابلے میں شاعر کی فضیلت ظاہر کر سکیں۔ شوکتِ الفاظ کا خیال رکھا جانے لگا، قصیدہ ذریعۂ کمال اور وسیلۂ معاش بن گیا اور شاعر عام کاروبار میں لگنے یا عام پیشوں کے اختیار کرنے کے بجائے خود کو اشرافیہ کا حصہ سمجھنے لگا اور اپنے مرتبے کو بلند جاننے لگا۔

صنعتی انقلاب کے بعد جب ادب کی سرپرستی سرمایہ داروں کے ہاتھ میں آئی تو اس کی نوعیت میں اہم تبدیلیاں ہوئیں۔ اکادمیاں بننے لگیں، یونیورسٹیوں کو عروج ہوا اور ادب کی سرپرستی کی دوسری بالواسطہ شکلیں اختیار کی جانے لگیں۔ قصیدہ نگار معدوم ہو گئے مگر ارباب

اقتدار کی مدح سرائی اور ثنا گستروں میں کمی نہیں ہوئی۔ عوامی ذرائع ترسیل نے قصیدہ نگاروں کی جانشینی کا حق ادا کر دیا۔ عوامی ذرائع ترسیل کا چلن ہوا تو پریس اور اخبارات وجود میں آئے۔ فلم، ریڈیو اور ٹیلی ویژن کا رواج ہوا اور ان میں ہر وسیلے نے ادب کے موضوعات، طرز بیان اور تکنیک پر نہایت دوررس اثرات ڈالے۔ ادب کے دائرۂ اثر کو وسیع بھی کیا اور گہرا بھی اور ان میں سے ہر اثر کی نوعیت پیچیدہ اور متنوع ہے اور ادبی تحقیق کے لیے نئے امکانات کا دروازہ کھلتا ہے۔ ادبی سماجیات ان سبھی اثرات کے مطالعے کے ذریعے آگے بڑھتی ہے۔

مختلف عوامی ذرائع ترسیل کے ادبی اثرات کے سلسلے میں ریڈیو اور فلم کی مثالیں کافی ہوں گی۔ ریڈیو نے محض آواز کی اکائیوں کے ذریعے فن پاروں کی تخلیق کی آواز کے تاثر پاروں کو نئی تکنیک کے وسیلے سے پیش کیا۔ فلیش بیک مقبول ہوا اور پس منظر کی موسیقی نے محض فضا آفرینی ہی نہیں کی، بلکہ علامتی ڈھنگ سے گویا پوری صورت حال کو بیان کر دیا۔ یہ سب تکنیک شعری اور افسانوی ادب میں بھی اپنے طور پر رچ بس گئیں۔ فلم نے بکھرے ہوئے محاکاتی ٹکڑوں کی اکائیوں کو استعمال کیا۔ مون تاژ کی تکنیک برتی اور فضا آفرینی اور پس منظر Perspective کو موثر طور پر اپنایا۔ ان سبھی حربوں کو ادب کی دیگر اصناف میں برتا جانے لگا بلکہ یہ کہنا غلط نہ ہوگا کہ ادب میں بعض اصناف کی ابتدا اور فروغ سرپرستی کرنے والے طبقوں اور اداروں اور سرپرستی کے طریقوں کی مرہونِ منت ہے۔

قصیدہ ایوان و دربار کی سرپرستی کے بغیر شاید اس طرح فروغ پذیر نہ ہوتا ناول کو صنعتی دور کا رزمیہ کہا جاتا ہے۔ متوسط طبقے کے عروج، پریس کے چلن اور چھاپے خانے اور اخبارات و رسائل کے رواج کے بغیر ناول کا فروغ ممکن نہ تھا۔ جن، پریوں، بادشاہوں اور شہزادوں کے رومانی قصے اور رومانوی مہمات سے دل بہلانے والے سماج کی جگہ متوسط طبقے کے قارئین نے لے لی تھی اور اب وہ اپنے طبقے کے لوگوں کے قصے، ان کی کامرانیوں اور ناکامیوں کی داستانیں سننا چاہتے تھے اسی لیے ناول نے میرِ داستان کا تاج شہزادوں کے سر سے اتار کر متوسط طبقے کے نوجوان اور اس کے معاشرے کے سر پر رکھ دیا۔ غرض ادب کی سرپرستی کرنے والے اداروں کے اثرات براہِ راست موضوع اور ہیئت، طرزِ فکر اور طرز ادا پر مرتب ہوتے ہیں۔

اسی مرحلے پر عوامی ذرائع ترسیل کی اجارہ داری کا مسئلہ بھی سامنے آتا ہے۔ جاگیرداری دور کے برعکس صنعتی دور میں شاعر اور ادیب کی تخلیقات براہِ راست عوام یا ان کے مخاطبین تک

نہیں پہنچتیں بلکہ ان دونوں کے درمیان عوامی ذرائع ترسیل کا پورا کاروبار ہے جس پر حکومت یا باثروت طبقوں کی اجارہ داری کسی نہ کسی شکل میں قایم ہے مثلاً کوئی شاعر شعر کہے تو اسے زیادہ سے زیادہ لوگوں تک پہنچانے کا انتظام وہ خود اپنے طور پر نہیں کرسکتا۔ اخبارات رسائل، ناشر، کتب فروش، ریڈیو، فلم، ٹیلی ویژن یا اسی قسم کا کوئی ذریعہ اسے ضرور استعمال کرنا ہوگا اور یہ سب ذریعے براہ راست اس کے قابو سے باہر ہیں اور ان ذرائع ترسیل پر جو طبقے یا ارباب اقتدار قابض ہیں اور اپنی اسی اجارہ داری کے ذریعے وہ ادیبوں کو ان کے تخلیق کردہ ادب اور ان کے نظریات اور رویوں کو متاثر کرسکتے ہیں۔

اس کا ایک پہلو یہ بھی ہے کہ اپنی تخلیقات کو جنس بازار بنانے کے خلاف احتجاج کے طور پر بعض ادیب ذرائع ترسیل سے اپنا رشتہ توڑنا چاہتے ہیں اور ترسیل ہی کے عمل کو فضول اور غیر ضروری قرار دے کر اپنی ذات کا نجی اظہار ایسی علامتوں اور ایسی عبارتوں میں کرتے ہیں جو ان کے نجی پن کو برقرار رکھ سکیں اور ان کے ذاتی تاثرات اور نجی واردات کو جنس بازار نہ بننے دیں۔ بیگانگی کا یہ عمل اور مخاطبین سے فن کار کے رشتے کا کٹ جانے کا یہ سلسلہ بھی ادب اور ادیب پر اثر انداز ہوتا ہے اور سماج کو بھی متاثر کرتا ہے۔ ادبی سماجیات اس عمل ردعمل کا مطالعہ ہے۔

(4)

ادبی سماجیات کا سب سے زیادہ وسیع اور غالباً زیادہ معروضی شعبہ ادبی ذوق کا تجزیہ اس کے عوامل و محرکات کا مطالعہ اور سماج پر اس کے اثرات کی نوعیت اور اس کے دائرۂ اثر کا تعین ہے۔ کوئی تخلیقی فن پارہ اپنی آواز بازگشت سے خالی نہیں ہوتا۔ مختلف صورتوں سے وہ عوام تک پہنچتا ہے، قبولِ عام حاصل کرتا ہے اور اس کی مقبولیت کبھی کبھی اس حد تک بھی بڑھ جاتی ہے کہ وہ اپنے دور کی آواز ہی نہیں بنتا بلکہ اس آواز کو تبدیل کرنے میں معاون ہو جاتا ہے۔ ادیبوں اور شاعروں کا ذاتی اثر یوں بھی ہوتا ہے کہ پڑھے لکھے ان کی نقل کرنے لگتے ہیں، نشست و برخاست رہن سہن، طرز گفتگو، لباس اور پوشاک ہی میں نہیں، چلنے پھرنے کے طریقے اور تفریحات و مشاغل میں بھی ان کی تقلید ہوتی ہے۔ یہی نہیں بلکہ بعض ناولوں کے کردار ضرب المثل بن جاتے ہیں اور بعض ناول اپنے دور کے طرز احساس کو بدلنے میں کامیاب ہوتے ہیں۔ تخلیقی کرداروں پر حقیقت کا گمان ہونے لگتا ہے۔ لوگ رچرڈسن کی پامیلا اور مرزا ہادی حسن رسوا کی 'امراؤ جان ادا' کے مکان تلاش کرنے نکل پڑتے ہیں۔ بعض ناولوں کے ذریعے شعور اور طرز احساس میں ایسی

تبدیلی ہو جاتی ہے کہ ناولوں کے مرکزی تصورات عہد آفریں ثابت ہوتے ہیں۔ مثلاً والٹیر کا ناول 'کاندید' یا بنکم چٹرجی کا ناول 'آنند مٹھ'۔

اِن ادب پاروں (اور ادیبوں) کے اثر و نفوذ کا تعین کس طرح کیا جائے اور ان اثرات کا مطالعہ کیوں کر ہو؟ ادبی سماجیات نے اس کے لیے معروضی پیمانے وضع کرنے کی کوشش کی۔ سب سے پہلے مطبوعہ کتابوں کی اشاعت کے گوشوارے کی طرف توجہ کی گئی۔ کس ادبی صنف کی کتابیں زیادہ بکتی ہیں اور اسی صنف میں بھی کس قسم کی کتابیں مقبول ہیں اور اس راہ سے ادبی سماجیات کتابوں کی بکری کے چارٹ اور مارکیٹ سروے (بازار کے جائزے) تک پہنچی۔ ظاہر ہے اعداد و شمار گمراہ کن بھی ہو سکتے ہیں اور مقبولیت اور بکری کے متعدد اسباب ہو سکتے ہیں جس میں ناشر کا سلیقہ کتب فروش کی اشتہار بازی، تبصرہ نگاری کی اہمیت اور دیگر عناصر شامل ہو سکتے ہیں پھر بھی مذاقِ عام کا پتا لگانے کے لیے دوسرے طریقوں کے ساتھ ساتھ یہ طریق کار بھی برتا جاتا رہا ہے اور اس سے حاصل کردہ نتائج کو دوسرے طریقوں سے اخذ کردہ نتائج کی توثیق کے لیے استعمال کیا جاتا ہے۔ اسی کے ساتھ ساتھ فلم، ریڈیو اور ٹیلی ویژن پر پیش ہونے والے پروگراموں کا تجزیہ بھی کیا جاتا ہے جو مذاق عام کی نشان دہی کرتا ہے اور اس دور کے سماج کے عام موڈ کو ظاہر کرتا ہے۔ فلم، ریڈیو اور ٹیلی ویژن اور دوسرے ذرائع اظہار کے ذریعے عوام تک پہنچنے والے ادب کو سامنے رکھ کر کسی معاشرے کی حسیت کی عام روش کا اندازہ لگایا جاسکتا ہے۔ کس قسم کے موضوعات کسی مخصوص معاشرے کو زیادہ پسند ہیں (اور اس مقصد کے لیے Content Analysis یا نفسِ مضمون کے تجزیے کا طریق کار برتا جاتا ہے) کس قسم کے اندازِ بیان، علامتیں، تلمیحیں، اسے زیادہ عزیز ہیں اور ان سب کی مدد سے کسی دور کے ذوق ہی کا نہیں اس معاشرے کے جذبات و احساسات، اقدار و افکار کا ایکسرے کیا جاسکتا ہے۔

گویا ادبی سماجیات پورے سماج کو ایک اکائی یا ایک فرد سمجھ کر اس کا مطالعہ کرتی ہے اور کسی دور کے اندیشوں اور ارمانوں، خواہشات اور خطرات کا اسی نقطۂ نظر سے جائزہ لیتی ہے کہ اس دور کے بدلتے ہوئے پیٹرن، فکری اور حسی سانچے محض اتفاقی نہیں رہتے بلکہ سماجی ارتقا کے عمل کا ایک جز و بن جاتے ہیں اور ادب اور سماجی ارتقا دونوں کی تفہیم میں معاون ہوتے ہیں۔

○

(اردو ادب کی سماجیاتی تاریخ: پروفیسر محمد حسن، سنہ اشاعت: 1998، ناشر: قومی کونسل برائے فروغ اردو زبان، نئی دہلی)

ادبی سماجیات اور مارکسزم

مارکسی تنقید سے ادب کی سماجیات کا رشتہ الجھا ہوا بھی ہے اور متنازعہ بھی۔ دونوں کے درمیان ایک طرح کی یکسانیت بھی ہے اور اختلاف بھی، ایک طویل عرصے سے اس اتفاق اور اختلاف کا عمل جاری ہے۔ توضیحی تنقید کا شعبہ مارکسزم سے رابطے کی کوشش کرتا ہے اور تجربیت پسند رجحان سے اس کا مسلسل اختلاف رہا ہے۔ مارکسی تنقید سے ادب کی سماجیات کے رشتے کے الجھاؤ کی ایک وجہ یہ بھی ہے کہ کچھ لوگ مارکسی تنقید کو سماجیاتی تنقید یا ادبی سماجیات سمجھتے ہیں لیکن سبھی ہیئت پسند ایسا نہیں سمجھتے۔ تجربیت پسند سماجیاتی مفکر بھی مارکسی تنقید کو سماجیات کہتے ہیں۔ البتہ مشکل اس وقت بڑھ جاتی ہے جب کچھ مارکسی بھی سماجیاتی تنقید اور مارکسی تنقید میں فرق نہیں کرتے۔ ان میں سے کچھ مارکسی سماجیاتی رویے کو ثبوتیت اور تجربیت سے الگ کرنے کے لیے اسے سائنسی یا جدلیاتی کہتے ہیں۔ دوسری طرف مارکسی نقادوں کا ایک گروہ ادب کی سماجیات اور مارکسی تنقید کی وحدت کا مخالف ہے۔ ٹیری ایگلٹن نے لکھا ہے کہ مارکسی تنقید محض ادب کی سماجیات نہیں، اس کا مقصد ادبی تخلیق کا تجزیہ زیادہ بہتر طور پر کرنا ہے۔ تجزیہ نگار اس کی ہیئت، اسلوب اور معنی کے تئیں زیادہ حساس ہوتا ہے، مارکسی تنقید تخلیق کی عصریت ہی نہیں اس کی آفاقیت کی تشریح بھی کرتی ہے۔ مارکسی تنقید کی بنیادی خوبی ادب کے تاریخی شعور میں نہیں بلکہ انقلابی شعور میں پوشیدہ ہے۔[1]

ٹیری ایگلٹن سے بھی ایک قدم آگے بڑھ کر کلف شلاوٹر نے لکھا ہے کہ مسئلہ ادب کی مارکسی سماجیات کے فروغ کا نہیں بلکہ ادب کو سماجیات سے بچانے کا ہے[2] کلف شلاوٹر امریکہ میں سماجیات اور ادب کی سماجیات دونوں کی زبوں حالی سے واقف ہیں۔ اس لیے ان کا غصہ سمجھ میں آتا ہے، لیکن اس وقت حیرت ہوتی ہے جب وہ یہ کہتے ہیں کہ ادب میں مارکس کی

انقلابی وراثت کو جارج لوکاچ اور گولڈ مین جیسے نقادوں نے زک پہنچائی ہے صرف تزرکی نے اسے بچایا ہے۔ یہ بات کچھ عجیب سی معلوم ہوتی ہے کہ وہ ادب کو سماجیات سے بچا کر کہاں لے جانا چاہتے ہیں۔ ان کا بنیادی اعتراض یہ ہے کہ سماجیات اس نظام کی وفادار ہے جو فن اور ادب کے فروغ کے امکانات کو ختم کرتا ہے۔ ایسی سماجیات کی بنیاد پر ترقی یافتہ ادب کی سماجیات اپنے بنیادی اصولوں اور مقاصد سے الگ نہیں ہوسکتی۔

ایسے قلم کار بڑی تعداد میں ہیں جو مارکسی تنقید اور ادب کی سماجیات میں ہم آہنگی قائم کرنے کے لیے کوشاں ہیں۔ ان میں سے کچھ ایسے ہیں جو سماجیات کی حدود کو سمجھتے ہیں۔ نیکولاؤ نے لکھا ہے کہ سماجیات مزدور طبقے کی تحریک اور مارکسی خیالات کے بڑھتے اثرات کے خلاف ردعمل میں فعال رہی ہے۔ اس کا یہ کردار آج پہلے سے کہیں زیادہ نمایاں ہے۔ لیکن اس کا یہ مطلب نہیں ہے کہ اس کی کوئی اور اچھی شکل یا اس کا کوئی اور بہتر استعمال نہیں ہوسکتا۔ اسے نئی سمت میں آگے بڑھنے کے لیے اس کو تنقیدی نظر سے دیکھنا ضروری ہے۔ تب ہی وہ تاریخی مادیت کی معاون بھی ہوسکتی ہے، اور فن کے لیے سائنٹفک سماجیات کے ارتقا کی راہ ہموار ہوسکتی ہے۔[5] اس اصول کو آگے بڑھاتے ہوئے جینئے اُلف نے لکھا ہے ''میں نہیں مانتی کہ ہمیں سماجیات کا استعمال کرتے ہوئے کسی طرح کے پس و پیش، معذرت خواہی اور احساس گناہ کی ضرورت ہے۔ اس کے استعمال سے ہم ان کے ساتھ نہیں ہوجاتے جو سطحی، محدود اور خیالی سماجیات کے حامی ہیں۔ تاریخی مادیت انوشیلین کا قانون ہے۔ میرے نزدیک سماجیات کا مفہوم یہی ہے۔''[6] جینئے اُلف نے تاریخی مادیت اور مارکسی تنقید کے تصورات کی روشنی میں فن کی سماجیات کے امکانات پر اظہار خیال کیا ہے۔ اپنی دوسری کتاب ''جمالیات اور فن کی جمالیات'' (1988) میں انھوں نے سماجیاتی جمالیات کے خدوخال پیش کیے ہیں۔ اس کے لیے انھوں نے ایک طرف پرانی جمالیات کو جذباتیت ثبوتیت سے آزاد کرنے اور دوسری طرف سماجیاتی سہل پسندی سے سماجیات کو محفوظ رکھنے کی بات کی ہے۔ انھوں نے ثبوتیت پسند سماجیات کی معنویت اور جمالیاتی احساس کی غیر جانب داری سے انکار کرتے ہوئے اسے رد کیا ہے۔ جینئے اُلف نے اس کتاب میں بار بار مارکسی جمالیات کو فن کی سماجیات قرار دیا ہے اور مارکس، انگلس سے لے کر جارج لوکاچ تک کے ادبی مباحث کو سماجیاتی نقطۂ نظر سے دیکھا ہے۔ مارکسزم اور سماجیات کی وحدت کی بنیاد پر فن کی سماجیات کی تشکیل کی کوشش آرنولڈ ہاوجیر نے کی ہے۔ ادب کی

سماجیات کے ارتقا میں لیو لاوینتھل، لوسی گولڈ مان اور ریمنڈ ولیمز نے مارکسز سے خاطر خواہ استفادہ کرتے ہوئے اسے اورزیادہ بامعنی بنانے کی کوشش کی ہے۔

مارکسزم اور ادبی سماجیات کے رشتے کو صحیح طور پر سمجھنے کے لیے ادب کی سماجیاتی فکر کی روایت پر نظر ڈالنے کی ضرورت ہے۔ آج کل کچھ لوگ ادب کی سماجیات کو اثباتیت (Positivism) اساس اور تجربیت (Empricism) اساس ادب کی سماجیات کا اظہار مان لیتے ہیں۔ یہ ادھوری سچائی ہے۔ اسی کے ساتھ اس پر بھی دھیان دینے کی ضرورت ہے کہ آج تجربی ادب کی جو سماجیاتی شکل بنی ہے وہی شکل ابتدائی دور میں اثباتیت (Positivism) کی نہیں تھی۔ ادب کی سماجیاتی فکر کی روایت انیسویں صدی کے آغاز کے ساتھ سامنے آئی۔ تب اس کا مقصد ادب کے بارے میں تاریخی نقطۂ نظر کا فروغ تھا۔ انیسویں صدی تاریخیت کے ارتقا کی صدی سمجھی جاتی ہے، علم کے ہر میدان میں تاریخی نقطۂ نظر کا فروغ ہوا۔ سائنس، فلسفہ، سیاست، اقتصادیات، تاریخ نگاری اور ادبی فکر میں تاریخی نقطۂ نظر کو مقبولیت حاصل ہوئی۔

اس فکر کو منظم طریقے سے پیش کرنے کا سہرا فرانس کی مادام دے استیل کے سر ہے۔ 1800 میں شائع ہونے والی ان کی کتاب ''سماجی اداروں سے ادب کے رشتے پر اظہار خیال'' سے اس فکری روایت کی ابتدا ہوئی۔ مادام استیل فرانس کی ایسی انقلابی خاتون تھیں جنھیں نپولین کی تاناشاہی کے خلاف بغاوت کی وجہ سے ایک طویل عرصے تک جرمنی میں غریب الوطنی کی زندگی گزارنی پڑی۔ وہ اس وقت کے یورپ کے ادبی دنیا کی مختلف بڑی کہانیوں کی ہیروئن بھی تھیں اور جرمنی کے بڑے ادیبوں اور مفکروں کے حلقہ میں شامل تھیں۔ جے نے ایچ بیل بیلاوانے لکھا ہے کہ مادام استیل نے کانٹ، گیٹے، شلر اور شلیگل کی تخلیقات اور خیالات سے ان فرانسیسی قارئین کو پہلی بار متعارف کرایا جو فرانسیسی نوکلاسیکیت سے بیزار ہوکر ادبی فکر کی نئی راہ تلاش کر رہے تھے۔ مادام استیل نے اپنی کتاب میں ''سماجی اداروں کے ساتھ ادب کا رشتہ'' کے موضوع پر اظہار خیال کیا ہے۔ انھوں نے سیاست اور ادب کے رشتے پر تفصیل سے لکھا ہے۔ ان کے تجزیے میں ناہمواری ضرور ہے لیکن انقلابی جذبہ پوری کتاب میں موجود ہے۔ ان کے خیالات کا ذکر ہم آگے کریں گے۔ آج کل کچھ لوگ مادام استیل کے خیالات کی اس ناہمواری کا مذاق اڑاتے ہیں۔ مادام استیل نے جب ادب کی سماجی صورت حال، اس کی تاریخ اور سیاسی اداروں کے ساتھ اس کے رشتے پر محض اظہار خیال کیا تھا اس وقت تک مارکسزم وجود

میں نہیں آیا تھا، نہ سماجیات تھی اور نہ ہی اثباتیت۔ اس وقت ''جدید'' اور ''قومی'' جیسے لفظوں کے نئے معنی کا چلن عام ہو رہا تھا اور عصری شعور اور قومی شعور کے تصورات قائم ہو رہے تھے۔ مادام استیل کے ادبی تجزیے میں ان تصورات کو تلاش کیا جا سکتا ہے۔

انیسویں صدی کے ابتدائی زمانے کے ادب کی سماجیاتی فکر آج کی تجربی سماجیات کی طرح نہیں تھی۔ فریڈرک جمسن نے ادبی سماجیات کی ابتدائی صورت کے بارے میں لکھا ہے کہ اس کا آغاز رومانوی دور میں ہوا جس میں تاریخ کی دریافت اس کی بنیاد میں تہذیبی مماثلت کا تصور تھا۔ تاریخی نقطۂ نظر سے فنی تجربے کی تعریف وتشریح کے ارتقا میں بائیں بازو اور دائیں بازو دونوں طرح کے مفکروں کا حصہ ہے۔ یہ انداز فکر اس وقت کے انقلابی تاریخی عمل کا نتیجہ تھا۔[6] اثباتیت اور سماجیات دونوں کے خالق اے کامتے (1818-1824) تک سماجوادی سنٹ سائمن کے معاون اور سکریٹری تھے۔ کامتے کی فکر میں جو وسعت تھی وہ آج کے اثباتی اور تجربی سماجیاتی مفکروں میں دکھائی نہیں دیتی۔ یہی نہیں ادب کی سماجیات کے بانی تین اثباتیت پسند تھے لیکن ان کی انگریزی ادب کی سماجیات میں تاریخی نقطۂ نظر سماج کی شمولیت کا شعور، اخلاقی اصولوں کا تصور، سماج میں انسان کے انجام کی فکر شامل تھی۔ انیسویں صدی کے سماجی سائنس داں اپنے معاصر فطرت کے سائنس دانوں کی بھیڑ میں سماج، تہذیب، فن اور ادب کے ارتقا اور اس کے کردار کے طور طریقوں کی تلاش میں لگے تھے۔ اس بھیڑ میں ان میں سے کچھ مبالغے کے شکار بھی ہوئے۔ آج کے تجربیت پسند موجودہ سائنس کے سامنے بے بس معلوم ہوتے ہیں۔

انیسویں صدی کے وسط میں مارکسزم کے ساتھ ساتھ سماجیات کی ترقی ہوئی۔ کامتے، اسپنسر وغیرہ نے تاریخی فکر کی جو روایت قائم کی تھی وہ میکس ویبر، سمیل، درکھیم مین ہائم وغیرہ کی کوششوں سے تجربیت اور ہیئت کی سمت میں جیسے جیسے آگے بڑھتی گئی ویسے ویسے وہ تاریخی نقطۂ نظر سے دور ہوتی گئی۔

انیسویں صدی کے اختتام تک سماجیاتی مفکر اختلاف کے باوجود مارکسزم سے رشتہ قائم کر سکتے تھے۔ اس کے ثبوت میں میکس ویبر کی فکر پیش کی جا سکتی ہے۔ بیسویں صدی کے تجربی اور ہیئتی سماجیات سے مارکسزم کے رابطے کے امکانات بہت زیادہ نہیں ہیں۔ انیسویں صدی میں فن یا ادب کی آزاد سماجیات وجود میں نہیں آئی تھی۔ اس وقت فن اور ادب کی تاریخ کے تحت ہی اس کی سماجی اہمیت کا تجزیہ کیا جاتا ہے۔ مادام استیل اور تین کی تحریروں سے یہی ثابت ہوتا

ہے۔ فن اور ادب کے آزاد سماجی مفکرین کی جماعت میں اضافہ بیسویں صدی میں ہوا۔ جس فکری روایت کی ابتدا ایک انقلابی عمل کی شکل میں ہوئی تھی وہ بیسویں صدی میں آ کر جمود کا شکار ہو گئی۔ نظریات کی تاریخ میں انقلابی اصولوں کی ایسی افسوسناک صورت حال پہلے بھی سامنے آ چکی ہے۔

اگرچہ بیسویں صدی میں مارکسزم کے متوازی ایک مخالف نظریے کی شکل میں سماجیات کا ارتقا ہوا۔ لیکن اسی صدی میں دونوں کو ہم آہنگ کرنے کی کوشش بھی ہوتی رہی ہے۔ مارکسی تنقید اور ادبی سماجیات کے درمیان وحدت قائم کرنے کے لیے ضروری ہے کہ مارکسزم اور ادبی سماجیات کو ایک دوسرے سے قریب لایا جائے۔ مارکسزم سے سماجیات کو ہم آہنگ کرنے سے متعلق تین نظریے اہم ہیں۔ ایک نظریہ مارکسزم کو ہی سچی سماجیات مانتا ہے۔ دوسرے کے مطابق سماجیات اشتراکی سماجی سائنس کی ایک شاخ ہے۔ تیسرے نقطۂ نظر کے حامی تجربیت اور ہیئت پسندی کی حدود سے سماجیات کو آزاد کر کے اس میں تاریخی مادیت کی خوبیوں کو فروغ دینا چاہتے ہیں۔ اگر ان رویوں کا مطالعہ کیا جائے تو یہ کہا جا سکتا ہے کہ پہلے نقطۂ نظر والے مارکسزم کو سماجیات بنانا چاہتے ہیں اور دوسرے اور تیسرے نقطۂ نظر کے حامی سماجیات کو مارکسزم بناتے ہیں۔ مارکسزم کو سماجیات کی شکل دینے والے لوگ پہلے جدلیاتی مادیت سے تاریخی مادیت کو الگ کرتے ہیں۔ وہ پہلے کو اصول اور دوسرے کو عمل کا نام دیتے ہیں۔ پھر وہ تاریخی مادیت کے عام اصولوں کو تاریخی عمل کے تجزیے سے الگ کرتے ہیں اس کے بعد وہ تاریخی عمل کی جامعیت کے شعور سے مخصوص اور مقامی مسائل کے تجزیے کو الگ کرتے ہیں اور یہاں سماجی اداروں، طبقوں وغیرہ کے مسائل کے تجزیے میں سماجیات کے لیے گنجائش پیدا کرنے کی کوشش کرتے ہیں۔ مارکسزم کو سماجیات کی شکل میں پیش کرنے کی کوشش مغرب میں ہی نہیں ہوئی بلکہ روس میں بھی ہوئی۔ روس میں ایسی ہی ایک کوشش نیکولائی بخارن نے کی تھی۔ بخارن نے مارکس کی فکر سے میکس ویبر، سمیل اور سومبارٹ کے خیالات کو ملاتے ہوئے تاریخی مادیت کو ایک سماجیاتی اصول بنا دیا۔ 1921 میں ان کی مشہور کتاب ''تاریخی مادیت'' شائع ہوئی تھی۔ مقبول عام سماجیات کے حوالے سے یہ ایک بنیادی کتاب ہے۔ اس کتاب کے تیسرے روسی ایڈیشن کا انگریزی ترجمہ 1926 میں شائع ہوا تو کتاب کا نام کچھ بدل گیا۔ نیا نام تھا ''تاریخی مادیت: سماجیات کا ایک اصول'' بخارن کی اس کتاب پر پہلی اہم تنقید 1925 میں جارج لوکاچ کے

ذریعہ سامنے آئی۔ لوکاچ نے بخارن کی جھوٹی معروضیت اور تاریخ کی تشریح و تعبیر میں جو کمزوریاں تھیں انھیں نشان زد کیا۔ لوکاچ کے مطابق بخارن کی مادیت بورژوا مادیت ہے۔ بخارن نے سماجی سائنس کو قدرتی سائنس کا پیرو بنادیا۔ انھوں نے لکھا تھا کہ ہم نے جو کچھ کہا ہے اس سے واضح ہے کہ قدرتی سائنس کی طرح ہی سماجی سائنس کے سلسلے میں بھی پیشین گوئی کی جاسکتی ہے۔'' بخارن کے اس خیال کی گرفت کرتے ہوئے جارج لوکاچ نے کہا ہے کہ اس انداز فکر سے انقلابی عمل کے امکانات ختم ہوتے ہیں۔ لوکاچ نے اخیر میں لکھا ہے کہ بخارن نے عصری قدرتی سائنس کی مادی تنقید کرتے ہوئے سرمایہ داری سے اس کے رشتے کو دکھانے کے بدلے اس کے طریقۂ کار کو پوری طرح اپناتے ہوئے سماج کا جو مطالعہ کیا ہے اس میں تنقیدی شعور، تاریخی نقطۂ نظر اور جدلیاتی شعور کا فقدان ہے۔ 7

بخارن نے اپنی کتاب میں مارکسزم کو سماجیات بنانے کی کوشش کی تھی اس کوشش کی سخت مخالفت انتونیو گرامچی نے بھی کی تھی۔ گرامچی نے یہ تنقید اس وقت لکھی تھی جب وہ فاشسٹوں کی جیل میں موت سے نبرد آزما تھے۔ گرامچی نے ابتدا ہی میں یہ سوال پوچھا ہے کہ مارکسزم کو سماجیات بنانے کا مطلب کیا ہے؟ انھوں نے سماجیات کی تاریخ اس کی ساخت اور کردار پر گفتگو کرتے ہوئے مارکسزم کو سماجیات کی شکل عطا کرنے کی سخت مذمت کی ہے۔

بخارن نے جدلیاتی مادیت سے تاریخی مادیت کو الگ کرتے ہوئے پہلے کو ''فلسفہ'' اور دوسرے کو ''سماجیات'' کا نام دیا تھا۔ مارکسزم کو اس طرح تقسیم کرتے ہوئے گرامچی نے لکھا ہے کہ یہ فلسفہ اور مارکسزم کی انقلابی تاریخی نقطۂ نظر کی سمجھ کے فقدان کا نتیجہ ہے۔ گرامچی نے بخارن کے نظریے پر تبصرہ کرتے ہوئے لکھا ہے کہ اس کتاب کے فلسفیانہ انداز کو ارسطو کا نظریہ اثباتیت کہا جاسکتا ہے۔ جس میں قدرتی سائنس کے اسلوب اور ہیئت کی منطق کو ملا دیا گیا ہے۔ تاریخی جدلیت کی جگہ علت و معلول (Cause and effect) کے اصول نے لے لی ہے۔ گرامچی کے مطابق کتاب میں زوال پذیری، داخلی تجربیت اور شدت پسندی کا انوکھا امتزاج ہے۔ 8

بخارن نے صرف مارکسزم کو سماجیات ہی نہیں بنایا تھا، انھوں نے کتاب میں فن کی سماجیات بھی پیش کیا ہے۔ گرامچی نے ہیئت اور مواد کے رشتے اور زبان کے بارے میں بخارن کے خیالات پر تبصرہ کرتے ہوئے ان کے فن کی سماجیات کو ہدف تنقید بنایا ہے۔ بخارن نے کھیلے کی جو تشریح کی ہے اس کو گرامچی نے سطحی قرار دیا ہے۔ گرامچی نے لکھا ہے کہ اس کتاب سے یہ

ثابت نہیں ہوتا کہ بخارن گیٹے کے تخلیقی دور، عالمی ادب میں اسطور کی تاریخ اور معاصر ادب میں اس کے تخلیقی استعمال سے واقف ہے۔ کیا ان باتوں کو جانے بغیر گیٹے کی تخلیق کا تعین قدر ممکن ہے؟ تعین قدر اسی وقت بامعنی ہوتا ہے جب اسے دلائل کی روشنی میں ثابت کیا جائے۔9 بخارن نے صرف اقوال اور بیانات کی بنیاد پر فن کی سماجیات بنانے کی کوشش کی تھی۔ گرامچی نے اس پورے رویے کی جو گرفت کی ہے اسے دیکھتے ہوئے گرامچی کی ادبی فکر کو سماجیاتی ڈھانچے میں ڈھال کر ''اسے گرامچی کی اپنی سماجیات'' کہنا مضحکہ خیز ہے۔ ولیم کیو بوایل ہودر نے ایک ایسی کوشش اپنے مضمون میں کی ہے جس کا تقریباً ترجمہ بچن سنگھ کی کتاب ''ادب کی سماجیات اور ہیئت پسندی'' میں موجود ہے۔10

ایسا نہیں ہے کہ روس میں سماجیات سے مارکسزم کو ہم آہنگ کرنے کی بات اب پرانی ہوگئی ہے۔ ساٹھ کی دہائی سے دونوں کو ملانے کا جو کام شروع ہوا تھا اس میں اب تیزی آگئی ہے۔ آج کل وہاں مارکسی اور لینینی سماجیات کی تعمیر ہو رہی ہے اور اس کی بنیاد پر فنون کی سماجیات کا بھی ارتقا ہو رہا ہے۔ وہاں کی سائنس اکادمی میں سماجیاتی تحقیق کا بھی ایک شعبہ ہے۔ اس کے نگراں پروفیسر وی ان ایوانوو نے اپنے ایک مضمون میں مارکسی اور لینینی سماجیات کے مسائل پر اظہار خیال کیا ہے۔11 ان کے مضمون سے ظاہر ہے کہ لینن نے بھی دو بار لفظ سماجیات کا استعمال سماجی سائنس کے معنی میں کیا ہے۔ اس لیے روس میں جو سماجیات بن رہی ہے اسے مارکسی لینینی سماجیات کہا جاسکتا ہے۔ خیر نام میں کیا رکھا ہے۔ اہم بات یہ ہے کہ روس میں جو سماجیات تشکیل پا رہی ہے اس کی شکل کیا ہے؟ پروفیسر ایوانوو کے مطابق مارکس اور لینن کی فکر سے متاثر سماجیات سماجی رشتوں، سماجی اداروں اور مختلف سماجی طبقوں کے ارتقا اور عمل کے اصولوں کی سائنس ہے۔12 مغرب کے مختلف ملکوں کے سماجی نظام میں موجود ناہمواریوں اور اختلافات کو دور کر کے نظام کو زیادہ پائیدار اور کامیاب بنانے کے لیے سماجیات میں ان ہی باتوں کا مطالعہ کیا جاتا ہے۔

ان دنوں روس میں فن اور ادب کی سماجیات کی طرف لوٹنے کا چلن عام ہوا ہے۔ ماریہ کر جنسیان نے ایک مضمون میں لکھا ہے کہ فنی تخلیقات کے مطالعے کے سماجیاتی اصولوں کو پرانا کہا جاتا ہے، لیکن سائنس کی ترقی سے اس کی معنویت ثابت ہوتی ہے۔ اب یہ واضح ہوتا جارہا ہے کہ سماجیات کے اصولوں میں ترقی، وسعت اور ہم آہنگی کی جتنی طاقت ہے اتنی کسی اور میں

نہیں۔ 13اس مضمون میں ادبی تخلیقات کے سماجیاتی مطالعے کے روسی اور مغربی طریقوں سے فرق بتایا گیا ہے، لیکن مارکس مہرن، پلیخانوو، لینن، لوناچرسکی وغیرہ کو ادب کے سماجیاتی نقطۂ نظر کا بانی بھی کہا گیا ہے۔ اس سے ظاہر ہے کہ مضمون میں مارکسی تنقید کو سماجیاتی اصول مان لیا گیا ہے۔ ادیبہ کی رائے میں مغرب کی سماجیاتی فکر دل چسپ اور معلوم افزا ہے۔ کیوں کہ اس میں ادبی تجزیے کے ذریعہ سے موجودہ سماج میں انسان کی معاشرتی زندگی کو پہچاننے اور سمجھنے کی کوشش کی گئی ہے، لیکن اس میں تاریخی نقطۂ نظر کی کمی ہے جو اس کی سب سے بڑی کمزوری ہے۔ 14مغرب کے مختلف ادبی سماجیاتی مفکروں نے اس کمزوری کو دور کرنے کی کامیاب کوشش کی ہے۔ سماجیات اور مارکسی تنقید کو ہم آہنگ کرنے کی کوششوں کو دیکھ کر ایک سوال بار بار سامنے آتا ہے کہ کیا تجربی سماجیات میں تاریخی نقطۂ نظر اور بنیادی فکر کو شامل کر دینے سے وہ مارکسی بن جائے گی۔

مارکسزم کو شدت پسندی سے بچانے کے لیے اور اسے زیادہ تنقیدی اور عصری بنانے کی کوشش مارکس کے زمانے سے آج تک جاری ہے۔ ایسی کوششوں کے پیچھے کہیں خلوص ہوتا ہے تو کہیں چالاکی۔ غور طلب بات یہ ہے کہ اشتراک کے عمل میں مارکسزم کیا کھوتا ہے اور کیا پاتا ہے۔ ادبی سماجیات اور مارکسزم کے اشتراک کی تاریخ پر دھیان دیں تو بات واضح ہوگی کہ مارکسزم کی انقلابی فکر اس عمل کا پہلے شکار ہوتی ہے۔ بیشتر ادبی سماجیاتی مفکر طبقاتی جدوجہد، رسہ کشی، اور اس کے مقصد کو قبول نہیں کرتے۔ فن اور اس کی سماجیات کی تشکیل میں آرنالڈ ہاؤجیر کی دین بہت اہم ہے۔ 15وہ مارکسزم کے اصول اور اس کے عملی اطلاق میں فرق کرتے ہیں۔ وہ اصول سے اس کی سیاست کو بھی الگ کرتے ہیں۔ ہاؤجیر نے مارکسزم کو سماج اور تاریخ کے فلسفے کی شکل میں قبول کیا ہے۔ وہ فن کی تاریخ نگاری اور سماجیاتی تجزیے میں تاریخی نقطۂ نظر اور جدلیاتی طریقۂ کار کا استعمال کرتے ہیں۔ لیکن مارکسزم کے سیاسی مقاصد سے اپنی تحریر کو دور رکھتے ہیں۔ انھوں نے ''فن کی سماجیات'' کے پیش لفظ میں لکھا ہے کہ مارکس نے اصول اور عمل کی وحدت کا جو تصور پیش کیا ہے اس کے برخلاف اس کتاب میں سیاسی مارکسزم سے آزادی صرف اصولی مارکسزم کو قبول کیا گیا ہے۔ کتاب میں ایک اہم بات یہ بھی ہے کہ ہم مارکسزم کے سیاسی پہلو کو قبول کرتے ہوئے اور سوشلشٹ بنے بغیر بھی مارکسزم کی تاریخ اور فلسفہ کو اپنا سکتے ہیں۔ اس سے فائدہ یہ ہوگا کہ ہم مارکسزم کے غیر طبقاتی سماج کی پیشین گوئی کے اکیلے پن سے بچ

سکتے تھے۔ 43 تاریخی مادیت کے مختلف معیاروں کو شدت پسند کہہ کر ہاؤجیر نے خارج کردیا ہے۔

فن کی سماجیات کا جو نقشہ آرنالڈ ہاؤجیر کے یہاں ہے وہی لوئیسے گولڈ مین کے یہاں بھی ہے۔ گولڈ مین سمجھتے ہیں کہ مارکس کے سرمایہ دارانہ سماج کا تجربہ پرانا ہوگیا ہے۔ لیکن سرمایہ دارانہ سماج میں انسان کے رویے کا تجزیہ، خاص طور سے رومانیت اور پرانے پن کی بنیاد میں پوشیدہ اشیاء پرستی کا تجزیہ پہلے سے زیادہ بامعنی ہوگیا ہے۔ انھوں نے لکھا ہے کہ مارکس کی فکر کے دو پہلو ہیں۔ ایک میں سرمایہ دارانہ سماج میں اکثریتی مزدور طبقہ کی بڑھتی غریبی اور اس کی انقلابی فکر کے ارتقا پر زور ہے۔ دوسرے میں اشیاء کا تجزیہ ہے۔ پہلا انیسویں صدی کے اواخر میں بامعنی تھا۔ لیکن دوسرا آج پہلے سے زیادہ بامعنی ہوگیا ہے۔ اصل تاریخی ارتقا مارکس کی توقع اور پیشین گوئی کی مخالفت سمت میں ہوا۔ آج سروہارا کی انقلابی فکر کی بات کرنا خواب کی دنیا میں جینا ہے۔ 44 آرنالڈ ہاؤجیر اور گولڈ مین کی باتوں پر غور کرنے والا کوئی بھی شخص یہ سمجھ لے گا کہ ان کی فکر سے مارکسزم کا کون سا پہلو غائب ہوگیا ہے۔ ادب کے بیشتر سماجیاتی مفکر نظریاتی جدوجہد کے سیاق میں مارکسی بنے رہتے ہیں۔ لیکن طبقاتی جدوجہد کا سیاق آتے ہی سماجیاتی مفکر ہوجاتے ہیں۔

ویسے ادب کی سماجیات میں جس انقلابی فکر کے فقدان کی بات کی جاتی ہے وہ مارکسی تنقید میں بھی ہمیشہ نہیں ملتی۔ اگر ہم ہندی کے مارکسی تنقید پر دھیان دیں تو یہ سچائی سامنے آجائے گی کہ تاریخ کا انقلابی شعور مارکسی تنقید کا آدرش ہے۔ لیکن ضروری نہیں ہے کہ وہ ہر جگہ مناسب اور درست بھی ہو۔ ہمارے یہاں ایسے مارکسی نقاد زیادہ ہیں جو انقلاب اور ادب دونوں کے بارے میں اپنی خاص سمجھ کے سبب دونوں کا نقصان کرتے ہیں۔ ہندی میں ایسے مارکسی نقاد موجود ہیں جو خود سماجیات کے ایک سرے پر کھڑے رہتے ہیں اور باقی سب کو دوسرے سرے پر ہیئت پسندی کے ساتھ کھڑا دیکھتے ہیں تو ایسے بھی کچھ ناقدین ہیں جو ہیئت پسندی کے ساتھ کھڑے ہو کر دوسروں کو سماجیات کا شکار ثابت کرتے رہتے ہیں۔

عصر حاضر کا سب سے چالو محاورہ ہے پرامن بقائے باہمی۔ مخالف طبقوں، نظریوں اور سماجی نظام میں پرامن بقائے باہمی کی تلاش کا عمل جاری ہے۔ جب اشتراکیت اور مارکسزم کے درمیان پرامن بقائے باہمی ممکن ہے تب مارکسزم سے سماجیات کا اشتراک کیوں نہیں ہوسکتا۔ آج کل خیال کی دنیا میں اشتراک کی جو بڑی کوشش ہورہی ہے اس میں مارکسزم سے نفسیات اور سماجی سائنس کو ایک دوسرے سے قریب لایا جارہا ہے۔ ادبی تجزیے میں ہیئت پسندی کی

مختلف شکلوں، روسی ہیئت پسندی، ساختیات، نئی تنقید، اسلوبیات وغیرہ سے سجا کر مارکسی تنقید کو خوب صورت بنایا جا رہا ہے۔[17]

حواشی

1. Marxism And Literary Criticism Terry Eagleton, 1979. P.3
2. Marxism, Ideology & Literature. C. Staughter, 1980 P.6
3. Art, History and Class Struggle N.Hadjinicolaou 1978, P.50-51-54
4. The Social Production of Art J.Wolf, 1981 P.6
5. Serence & Society winter 1986, P. 426
6. Marxsim and form F. Jameson 1974, P. 5
7. New Left Review No. 39, P. 35
8. Prison Note Books-A.Gramsci, 1973, P. 437
9. Ibid P. 472
10. Contemporary Literature, Fall, 1981. P. 574-99
11. Soviet Studies in Philosophy, Summer 1987, P.8
12. Ibid
13. Aesthetics And the Develompment of Literature, 1978. P.142
14. Ibid, P. 143
15. The Sociology of Art Arnold Hauser, 1982, P. 20
16. The Dialectics of Liberation (ed) David Cooper, 1969, P.129-30
17. مارکس اور بچھڑے ہوئے سماج۔ ڈاکٹر رام ولاس شرما 1986، صفحہ 282

(نقد حرف: پروفیسر ممتاز حسین، ناشر: مکتبہ جامعہ لمیٹڈ، نئی دہلی)

ادب کا نیا تصور

ادبی سماجیات کے بارے میں بات کرتے وقت تخلیق کار اور ناقد دونوں ہی اکثر کہتے ہوئے پائے گئے ہیں کہ ادبی سماجیات سے ادب کی ادبیت مجروح ہو جاتی ہے۔ اگر ان سے پوچھا جاتا ہے کہ وہ واضح طور پر یہ بتائیں کہ آخر سماجیاتی تجزیہ ادب کی ادبیت کو کس طرح مجروح کر دیتا ہے تو بغلیں جھانکنے لگتے ہیں۔

ہمارے یہاں جب ادب کے نام پر صرف نظم تھی اور ادب کی دوسری ہیئتوں کو فروغ حاصل نہیں ہوا تھا، اس وقت ادب کا جو تصور تھا وہ دورِ جدید میں نثر کی مختلف اصناف کی ترقی کے بعد نہیں رہا۔ روایتی نقادوں کو یہ سمجھنے میں اور بھی دشواری ہوتی ہے کہ ادب اور ادب کا تصور سماج کی ترقی سے وابستہ ہے۔ وہ یہ نہیں دیکھ سکے کہ قومی ادب کا تصور اور عالمی ادب کا تصور اور اس کی ترقی دورِ جدید کی سماجی ترقی کا نتیجہ ہے۔

سنسکرت شعریات میں شاعری اور ادب کی ہیئت پر بہت با معنی گفتگو ملتی ہے۔ ایک بڑے سیاق میں شاعری کے مختلف پہلوؤں پر غور خوض کیا گیا ہے۔ ان سب سے متعارف ہونے اور ان کی اہمیت کو قبول کرنے کے باوجود دورِ جدید میں نئے ہندی ادب کی ترقی ہوئی تو ادب کے نئے تصور پر بھی غور کرنے کی ضرورت محسوس ہوئی۔ ادب کے سلسلے میں نظریات کی تبدیلی کو سماجی ترقی کے عمل سے الگ کر کے نہیں دیکھا جا سکتا۔ مثال کے طور پر قومی ادب کے تصور کو دیکھیے۔ قومی ادب کے تصور کے ارتقا کے لیے قومی ادب کا ارتقا ضروری ہے۔ قومی شعور کے ارتقا کے لیے قومیت کی بنیاد پر اقتصادی اور سماجی حالات کا بہتر ہونا ضروری ہے۔ قوم اور قومی زبان کے بغیر قومی ادب کا تصور ناممکن ہے۔ سماجی ترقی کے عمل سے ادب کے نئے تصور کے فروغ کی دوسری اہم مثال ''عالمی ادب'' کا تصور ہے۔ سرمایہ داری کے زمانے میں عالمی بازار کی تعمیر کے ساتھ عالمی ادب کا ارتقا ہوا۔ مارکس نے اس عمل کو واضح کرتے ہوئے کمیونسٹ

اعلانیہ میں لکھا ہے کہ ''بازار کے پھیلاؤ کے لیے ہر طبقے نے دنیا کے ہر حصے پر حملہ کیا ہے۔ ہر گوشے پر قبضہ کیا ہے، جگہ جگہ نئی بستیاں بسائی ہیں نقل وحمل کا نیا نظام قائم کیا ہے۔ اس عمل میں پرانی مقامی اور قومی خودمختاری ختم ہوئی ہے۔ انتشار ختم ہوا ہے اور قوموں کے درمیان اعتماد اور گہرے رشتوں کو فروغ حاصل ہوا ہے، قومی ادب کے درمیان سے عالمی ادب پیدا ہوا۔''[۱۱] سرمایہ داری کی بین الاقوامی صورت اور اثر سے پہلے عالمی ادب کا تصور ممکن نہیں تھا اور عالمی ادب کے تصور کے فروغ سے قبل کسی بڑے شاعر کا عالمی شاعر بننا بھی ممکن نہ تھا۔ کالی داس، غالب، یا شیکسپیئر اس وقت عالمی شاعر کی حیثیت سے سامنے نہیں آئے تھے جب ان کا تخلیقی عمل جاری تھا۔ وہ عالمی شاعر اس وقت بنے جب عالمی ادب کا تصور قائم ہوا۔ جو لوگ اس تصور کے تعمیری دور میں سامنے آئے ان میں سے کئی آسانی سے عالمی شاعر بن گئے۔

ہیئت پسندوں نے ادب کے مختلف تصورات قائم کیے ہیں اور وہ ان تصورات کی روشنی میں ادب کی تشریح بھی کرتے ہیں۔ نفسیاتی تنقید کی بھی اپنی ایک سوچ ہے۔ ہیئت پسند اور نفسیاتی اصولوں کے مطابق نہ تو ادب کی تاریخ لکھی جاسکتی ہے اور نہ ہی ادب کی سماجیات بن سکتی ہے۔ رام چندر مشکل کے سامنے شاعری اور ادب سے متعلق سنسکرت شعریات کے تصورات موجود تھے پھر بھی انھوں نے ہندی ادب کی تاریخ لکھنے کے لیے ادب کی نئی تعریف پیش کی۔ کیوں کہ ایسی تعریف کی ضرورت تھی جس سے ادب کی تاریخی صورت ظاہر ہو۔ النکار اور دھونی کی بنیاد پر ادب کی تاریخ لکھنا ممکن نہ تھا۔ یہی وجہ ہے کہ ادب کی سماجیات نے ادب کی ایسی تعریف کو فروغ دیا جس سے ادب کی سماجی صورت ظاہر ہو اور سماج سے ادب کے رشتے کی تشریح ممکن ہو سکے۔

پہلے کہا جاچکا ہے کہ ادبی سماجیات کی مختلف شکلیں ہیں۔ ان شکلوں کی کثرت کے ساتھ ادب کے تصورات بھی مختلف ہیں۔ اصل میں ادب کی سماجیات کے تحت تصورات کے فرق میں سماج سے ادب کے رشتے کی سمجھ کا فرق کام کرتا ہے۔ تجربہ پسند ادب کی سماجیات کے لیے پہلے سے بنی بنائی کسی تعریف کی ضرورت نہیں سمجھتے، کیوں کہ ان کے مطابق ادب کی تعریف کے پیچھے بنیادی شعور بھی کام کرتا ہے۔ جس کی وہ مخالفت کرتے ہیں۔ تجربہ پسند ادبی تخلیق کی شناخت کو بھی اہمیت نہیں دیتے لیکن تنقیدی سماجیاتی مفکر ادب کا تصور ضروری سمجھتے ہیں۔ انھوں نے ادب کے ایک ایسے تصور کی تعمیر کی ہے۔ جس سے سماج کے ساتھ ادب کے رشتے کی تشریح کی جاسکے۔

اگرچہ تجربہ پسند ادبی نظریے کو ضروری سمجھتے ہیں پھر بھی اس کے تجزیے میں ادب کا کوئی نہ کوئی تصور ضرور موجود رہتا ہے۔ وہ حقیقتوں پر زور دیتے ہیں، لیکن حقیقتوں کے درمیان رشتے اور نظام قائم کرنے کے لیے نظریے کا استعمال بھی کرتے ہیں۔ اکثر تجربہ پسند ادب کو سماجی حقیقت مانتے ہیں۔ یہ خیال فرانس کے روبیر اسکارپی نے پیش کیا۔ ان کی رائے ہے کہ ادب کی کوئی متعین خوبی نہیں ہوتی، ادب کو سمجھنے کے لیے ادبی سچائی کی مخصوص صورت حال کو سمجھنا ضروری ہے[2] ان کے مطابق ادب کا سماجی وجود، قلم کار اور کتاب اور قاری کے باہمی رشتوں سے متعین ہوتا ہے۔ ان رشتوں کے اندر نفسیاتی، جمالیاتی، سیاسی اور اقتصادی مسائل کا تانا بانا ہوتا ہے۔ کچھ دوسرے تجربہ پسند ادب کو ایک سماجی ادارہ مانتے ہیں اور ادب کی ادبیت کی تعمیر میں مختلف ادبی اور سماجی اداروں کے کردار کا تجزیہ کرتے ہیں۔ ان تجربہ پسندوں سے زیادہ وسیع نقطۂ نظر ان کا ہے جو ادب کا مطالعہ سماجی دستاویز کی شکل میں کرتے ہیں۔ اس نظریے کے مطابق ادبی تخلیقات کو سماجی دستاویز یا عہد کا آئینہ مان کر ان میں سماج کی تلاش کی جاتی ہے۔

گزشتہ چند دہائیوں میں ادب کی سماجیات کے فروغ میں اس فکر کو بنیادی اہمیت حاصل رہی کہ ادب میں کس قدر سماجیات پائی جاتی ہے۔ اس کے مطابق ادبی کام اور تخلیقات کے ذریعہ ادب کی سماجیات کی تشریح ہوتی ہے۔ اس میں تخلیقی عمل اور سماجی عمل کے رشتے کی تلاش کی جاتی ہے اور ادبی تخلیقات کو سماجی حقیقت کے سیاق میں دیکھا اور پرکھا جاتا ہے۔ اس نکتہ کو ہیڈین ہائٹ نے ایک مضمون میں پیش کیا ہے۔[3] انھوں نے لکھا ہے کہ اس کے تحت ادب کو سماجی عمل کی ایک صورت، سماجی عمل کا آئینہ، سماجی عمل کی آدرش صورت اور کبھی مخصوص صورت حال میں سماجی عمل کی حدوں سے پرے لے جانے والا عملی کاروبار بھی مانا جاتا ہے۔ سوال یہ ہے کہ ادبی تخلیق کو سماجی عمل قرار دینے کے بعد سماجیات میں اس کی عملی صورت کیا ہوگی۔ ایک تو اس کے اندر فاعل کی شکل میں قلم کار کی اہمیت کو قبول کرنا ہوگا جو کہ آج کل تنقید سے تقریباً غائب ہوتا جارہا ہے۔ خاص طور سے متن اساس تنقید میں قلم کار کے لیے کوئی جگہ نہیں ہے۔ دوسری سطح پر قلم کار کے بامعنی عمل کی شکل میں تخلیق کے معنی، اس کی ہیئت اور اس کے اظہار کی شکلوں کا تجزیہ ہوگا۔ تیسرے سماجی عمل کے ناتے تخلیقی عمل کے دوران دوسروں کی فکر یا معاصر سماجی، تہذیبی پس منظر کا شعور اور تخلیق کے مقصد کی شکل میں قاری کی اہمیت کو قبول کرنا ضروری ہے۔ اس طرح ادب کی سماجیاتی تنقید میں ادب کا پورا ادبی عمل آجائے گا۔

حال کے برسوں میں ادب کی جو سماجیات مارکسزم کی مدد سے فروغ پائی ہے اس کے مطابق ادب سماجی پیداوار ہے اور ادبی تخلیق ایک شے۔ بظاہر یہ نقطۂ نظر سرمایہ دارانہ سماج میں فن اور ادب کی صورت حال کی طرف اشارا کرتا ہے۔ اس کے تحت ادب ایک پیداواری شئے کی صورت میں اپنی پیداوار تقسیم اور استعمال کی سماجی صورت حال کو نشان زد کرتا ہے اور ساتھ ہی اپنے وقت کی تاریخی دستاویز کی شکل میں سماج کے ماضی اور حال کی طرف بھی اشارہ کرتا ہے۔ اس نقطۂ نظر کی روشنی میں تخلیق کی پیداوار کی صورت حال کے علاوہ قلم کار کے سماجی شعور کا بھی تجزیہ ہوتا ہے۔ اس میں تخلیق کی سماجی زندگی اور اس کے ایکسچینج اور استعمال کے عمل میں اس کی سماجی زندگی، ادبی سماجیات کے مطالعے کا موضوع بنتی ہے۔ سامان یا شئے کی صورت میں ادب کو بازار کے عمل میں رکھ کر دیکھنے سے سماج میں قلم کار کی حالت بھی ظاہر ہوتی ہے۔ یہی نہیں سرمایہ دارانہ نظام کی اشیا پرستی کی شکل میں قلم کار کے ذریعہ اپنی تخلیقات کو پاک وصاف ماننے کی خواہش بھی سمجھ میں آتی ہے۔ یہ نقطۂ نظر اشیا کی شکل میں تخلیق کے استعمال کے مسئلے کے تحت قارئین کو بھی اپنے غور وفکر کا حصہ بناتا ہے۔ مارکس نے لکھا ہے کہ "دوسری اشیا کی طرح پیداوار صرف آدمی کے لیے چیز ہی پیدا نہیں کرتی، چیز کے لیے آدمی بھی پیدا کرتی ہے۔[4]" تخلیق اور قاری کے درمیان یہ دوہرا رشتہ تجربہ پسندوں کے تجربہ پسند نقطۂ نظر سے ایک دم مختلف ہے۔

اس طرح ادب کی سماجیات میں ادب کے ایسے تصورات سامنے آئے جن میں ادب کی سماجی بنیاد پر سماجی عمل کے تجزیے کی راہ ہموار ہوئی ہے۔

حوالہ جات

1. The Communist Manifesto- Karl Marx - F Engels. P.31
2. Sociology of Literature - Robert Escarpit, 1971, P.1
3. The New Literary History, Winter 1980, P. 364
4. Marxism and Art (ed.) M. Solomon 1979, P. 65

تنقید کی جمالیات (سیریز)

(تنقید کی اصطلاح، بنیادیں، متعلقات)	(جلد 1)	پروفیسر عتیق اللہ
(مغربی شعریات: مراحل و مدارج)	(جلد 2)	پروفیسر عتیق اللہ
(مشرقی شعریات اور اردو تنقید کا ارتقا)	(جلد 3)	پروفیسر عتیق اللہ
(مارکسیت، نومارکسیت، ترقی پسندی)	(جلد 4)	پروفیسر عتیق اللہ
(جدیدیت، مابعد جدیدیت)	(جلد 5)	پروفیسر عتیق اللہ
(ساختیات، پس ساختیات)	(جلد 6)	پروفیسر عتیق اللہ
(رجحانات و تحریکات)	(جلد 7)	پروفیسر عتیق اللہ
(تصورات)	(جلد 8)	پروفیسر عتیق اللہ
(ادب و تنقید کے مسائل)	(جلد 9)	پروفیسر عتیق اللہ
(اضافی تنقید، ادبی اصناف کا تنقیدی مطالعہ)	(جلد 10)	پروفیسر عتیق اللہ